This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

GIFT

OF

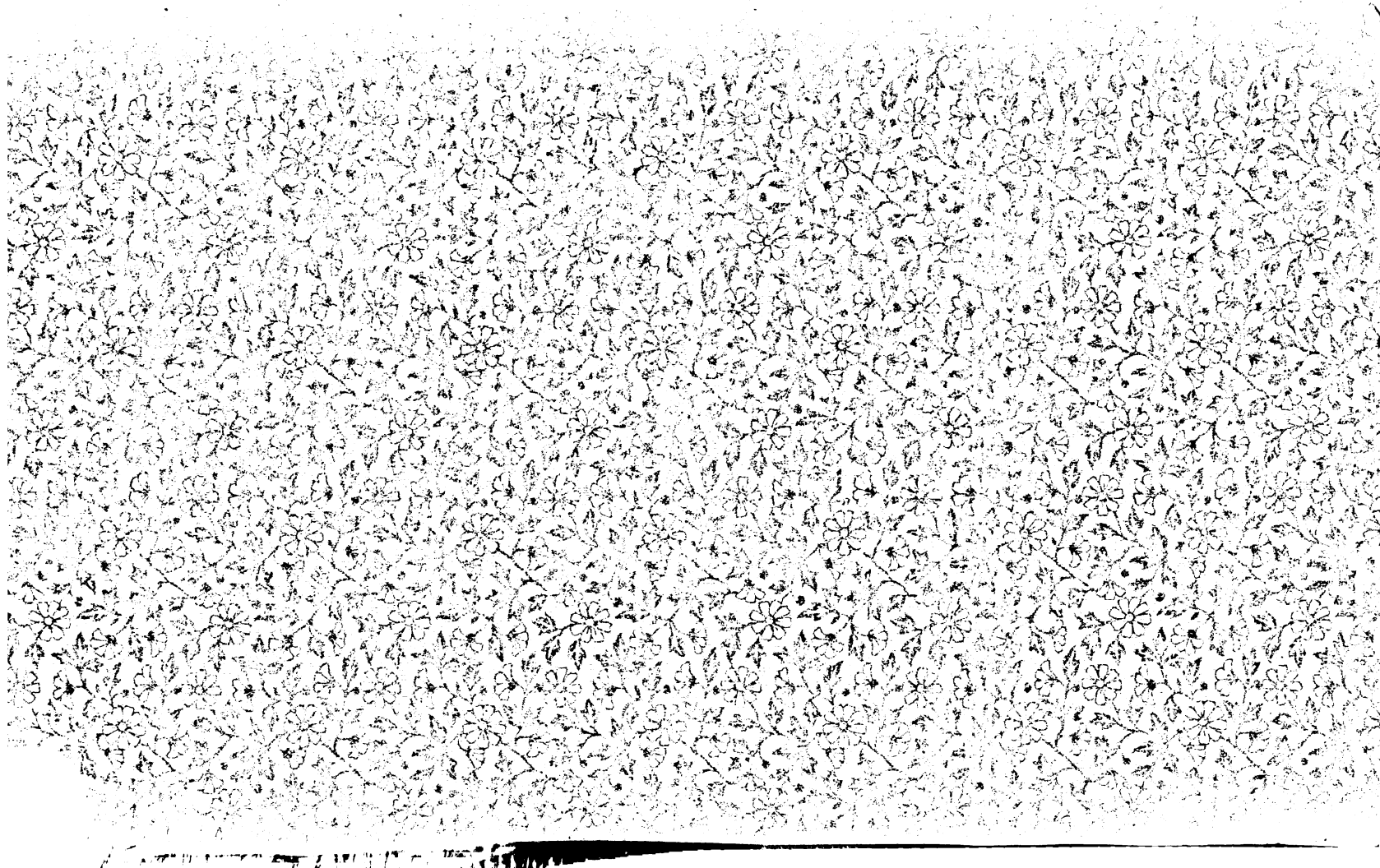
Frederick K. Stearns

OF DETROIT

TO THE LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF MICHIGAN

1899

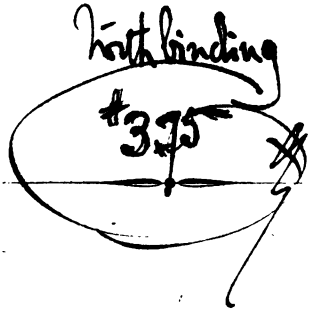


Die

Aesthetik des Klavierspiels.

Von

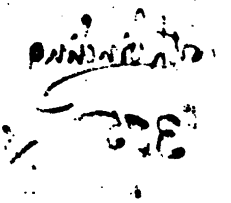
Dr. Adolph Kullak.



Berlin, 1861.

Verlag von J. Guttentag.

Music
MT
220
.K96



Transfer to
Music
12-21-69

Vorwort.

Die allgemeine musikalische Bildung heutiger Zeit, so wie die zu höchster Ausbildung gelangte Kunst des Klavierspiels, bedürfen eines theoretischen Werkes, welches das in Technik und Vortrag praktisch Erreichte in zusammenfassender Weise zum Bewußtsein bringt. Gegenwärtiges Werk stellt sich die Aufgabe, den gedachten Bedürfnissen zu entsprechen. Nothwendig war dabei sowohl Neues überhaupt, was bis dahin nur in der Praxis geübt oder in andern Lehrbüchern umgangen wurde, zur Sprache zu bringen, als auch Altes, Besprochenes in anderer Weise einer methodischen Form zu unterwerfen. Besonders mußte auf die Zurückführung der gangbaren Regeln auf höhere ästhetische Gesetze gesehen werden, weil die allgemeine Bildung gerade ihren vorzüglichsten Anspruch auf wissenschaftliche Begründung erhebt und über die Zeiten empirischer Formlosigkeit, so wie wohlfeiler poetischer Phrasen, die allerdings immer noch ihre Vertretung finden, hinüber ist. Solchen Ansprüchen zu genügen, war ein nicht leichtes Unternehmen, und bittet der Verfasser das geneigte Publikum so wie die geehrten Kritiker bei Beurtheilung vorliegender Schrift um Nachsicht. —

Die Aesthetik des Klavierspiels wurde außer den gedachten Gründen auch noch vom allgemeinen ästhetischen Bedürfnisse hervorgerufen. In der Schönheitslehre behauptet großentheils die theoretische Beredtsamkeit ein Uebergewicht über detaillirtes Erkennen der Kunstverhältnisse. — Dabei stehen Idealismus und Realismus in unversöhntem Kampfe. Es kann

2-13-37

eine Ausgleichung Hegel'scher und Herbart'scher Richtungen nur durch vertiefteres Eindringen in die speciellsten Kunstverhältnisse ermöglicht werden. Erst wenn im Einzelnen die Schönheitsformen genauer aufgezeigt sind, kann die allgemeine Theorie ein Recht haben, ihr Resultat zu ziehen. Möge vorliegendes Werk — allerdings nicht in den Theilen, wo es vielleicht noch Mißlungenes enthält — aber in seinem allgemeinen Sinne, auch für andere Specialgebiete, z. B. für den Gesang, für andere Instrumente, Nachahmung finden — es liefert einen Stein zu einem größeren Bau, einen Begriff zu einer höheren Idee; mögen meine Kunstgenossen in andern Gebieten der Tonkunst sich mit mir zur Gewinnung des gedachten Zieles vereinigen. — Auf diesem Wege steht ein fester Grund für die allgemeine Musikästhetik in Aussicht.

Für Diejenigen, welche ernstlich und gewissenhaft Belehrung aus diesem Werke schöpfen wollen, sei zum Schluß noch der Fingerzeig ertheilt, daß auf die bei der Vortragslehre citirten, meist den Klassikern entnommenen Beispiele im dritten Abschnitte, ein großes Gewicht zu legen ist. Der geneigte Leser wolle jedes dieser Beispiele im Originaltexte — wofern er denselben nicht ganz im Gedächtnisse hat — aufsuchen, den Geist desselben in seinem Zusammenhange erfassen und hierauf erst die Angaben für den Vortrag auf dasselbe mit eigener Prüfung anwenden.

Berlin, im Sommer 1860.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß.

Erster Theil.

Die Idee im Allgemeinen.

Seite

Erstes Kapitel. Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes. Das Klavierschöne im Umrisse 1

Zweites Kapitel. Geschichte der Klavier-Virtuosität 24

Drittes Kapitel. Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel 48

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen.

Erster Abschnitt. Die Technik.

Viertes Kapitel. Disposition des nachfolgenden Systems. Bedeutung der Technik. Die Theorien der Handstellung 103

Fünftes Kapitel. Beginn der Studien. Individualität der Finger. Räumlichkeit der Lagen. Die Uebungen mit stillstehender Hand. Verwerthung des technischen Stoffs in angemessenen Compositionen 120

Sechstes Kapitel. Das Staccato mit dem Fingergelenk und mit der Fingerspitze. Wiederholte Tastenanschläge. Fortrückende Uebungen. Die Mechanik des Unter- und Uebersetzens. Das Tonleiterspiel und seine Bedeutung 139

Siebentes Kapitel. Der Anschlag mit dem Handgelenk. Der singende Anschlag . 155

Achtes Kapitel. Verengung und Erweiterung der Untersatzdimensionen. Die chromatische Tonleiter. Die harmonischen Passagen. Das Doppelgriffspiel . . 167

Neuntes Kapitel. Octavenspiel. Spannungen. Sprünge. Die Spielthätigkeit des Armes. Der Anschlag mit dem Ellenbogengelenk. Das Schultergelenk. Das Halbstaccato nnd Carezzando 190

Zehntes Kapitel. Der Anschlag mit niedriger Fingerhebung. Mehrmaliger Gebrauch desselben Fingers bei fortschreitender Tonfolge. — Das Glissando. — Das Uebergreifen der Hände und das Spielverhältniß derselben zu einander. Die combinirten Anschlagsarten. — Die unendliche Fülle mechanischer Bildungen. — Das polyphone Spiel. — Die Kunst des Einübens 211

Elftes Kapitel. Das Schöne der Mechanik 234

Zweiter Abschnitt. Der Vortrag.

Seite

Zwölftes Kapitel. Ueber den Antheil der Mechanik am Vortrage 243

Dreizehntes Kapitel. Vom Rhythmus im Allgemeinen und der Kunst des Takthaltens 250

Vierzehntes Kapitel. Die Accentuation 265

Fünfzehntes Kapitel. Vom Crescendo und Decrescendo. Von den aus dem vereinigten Inhalte der realistischen und idealistischen Musikanschauung für diese und ähnliche Vortragsweisen sich ergebenden Prinzipien 300

Sechzehntes Kapitel. Das Accelerando und Rallentando 315

Siebzehntes Kapitel. Die Anwendung der Klang- und Anschlagsfarben. Der Gebrauch der Pedale. Bestimmungen des Tempos. Ueber die Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit der Vortragsnüancen. Vortragsbegriff 328

Achtzehntes Kapitel. Ueber den musikalischen Inhalt. Fingerzeige über allgemeine Auffassung 357

Erſter Theil.

Die Idee im Allgemeinen.

Erſtes Kapitel.

Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes. Das Klavierſchöne im Umriſſe.

Das muſikaliſch Schöne findet weder in einem einzelnen Inſtrumente, noch in dem Geſange einer oder mehrerer Stimmen ſeinen allumfaſſenden Ausdruck. Der geſammte muſikaliſche Kosmos iſt das Organ, in welchem es Sprache gewinnt, und jedes Einzelelement iſt nur ein Glied in dem organiſchen Baue des Ganzen. — Eine vollkommene Anſchauung des letzteren wird freilich auf die einzelnen Schönheitsmomente eingehen müſſen, die ſich in den beſonderen Elementen vorfinden, und der künſtleriſche Sinn wird in den charakteriſtiſchen Reizen der verſchiedenen vokalen und inſtrumentalen Sonderkräfte eine reichhaltige Welt der Betrachtung und des Genuſſes vorfinden. Zuletzt beruht aber doch das Vollkommene im Ganzen, und der Geiſt des Künſtlers wird ſich aus einzelnen Genüſſen immer zu dem letzteren erheben; ihm wohnt derſelbe Zug inne, wie dem Denker, deſſen fleißigſtes Forſchen das Gewirr der vielſeitigſten Einzelheiten nur durchdringt, um ſich einen Weg zum Gedanken der kosmiſchen Totalidee zu bahnen.

Allerdings hat jede muſikaliſche Einzelſchönheit ihren beſonderen Reiz. Wie greift vor Allem der Geſang wunderbar an das Herz; er iſt der urſprünglichſte Faktor des ganzen Tongebietes. Die verſchiedenen Orcheſterinſtrumente erweitern und ergänzen ſeinen Inhalt, indem ſie dem Triebe des pſychiſchen Ausdrucks, je nach ihrem beſonderen Klangcharakter, Stimme verleihen. Das Orcheſter faßt vom Geſange den

sehnsüchtigen Zug der Psyche in ihrer wuchernden Keimkraft auf, und überträgt ihn in das geheimnißvolle Gebiet stimmbegabter, räthselhafter Wesen, die mit der fühlenden Menschenbrust den ausdrucksfähigen Klang gemein haben, die ursprüngliche vocale Idee aber in besonderer, mannigfacherer Weise ausführen. Die Flöten z. B. nehmen den Schmelz der Zartheit als eine im Gesange enthaltene, aber nicht weit genug ausgeführte Idee auf, und widmen sich ganz seiner weiteren Darstellung; weich und flüssig legt sich der Ton der Streichinstrumente in alle jene Lücken hinein, welche die vollendetste Kehlfertigkeit bei der Umrißgebung eines psychischen Tongebildes einer feineren Bildnerkraft zur Ausfüllung übrig lassen mußte; markig und majestätisch erheben sich die Posaunen zu der Größe des Kraftausdrucks, zu welchem die mächtigste Stimme nicht hinanreichte. Aber nicht bloß ergänzend und zuhülfekommend ist die Idee der Instrumente, sondern sie führt überhaupt den ursprünglichen Gedanken in verschiedenen, gegen einander contrastirenden Formen durch, und legt den musikalischen Geist in sinnlicherer Fülle, in reicherer Wirklichkeit auseinander. Jedes Instrument macht seine Individualität in irgend einer besonderen Schattirung des Ausdrucks geltend; das eine, wie z. B. das Fagott, näselt in einem humoristisch grämelnden Tone vor sich hin, ein anderes macht mit dünn einschneidender Stimme viel Aufhebens von sich, ein drittes greift mit schmetterndem Jubeltone in den gemeinsamen Ruf aller ein, um sie alle zu nichte zu machen, ein viertes auf den bescheidenen Umfang eines einzelnen Tones beschränkt, wie die Pauke, muß so viel schweigen, sucht sich aber dafür schadlos zu halten, wenn es einmal recht laut hergeht.

Die Besonderheit jedes einzelnen Stimmelementes tritt im Contrast gegen die anderen in das richtige Licht, sei es in aufeinander folgendem oder gleichzeitigem Zusammenwirken, und so drückt sich die ganze Fülle des musikalisch Schönen einerseits im Orchester, andererseits im Chor, am eigentlichsten in der Vereinigung beider Welten aus. In ihr gleicht das Einzelelement der mikrokosmischen Kraft des Individuums, das mit seinem Denken und Fühlen in dem mütterlichen Boden einer größeren Welt wurzelt; Orchester und Chor repräsentiren aber diese makrokosmische Idee, welche das Einzelne umfaßt und seine besondere Lebenskraft und Strebung in den Zug des Ganzen auflöst. Es weicht daher an Macht und Vielseitigkeit jedes Soloinstrument dem Orchester und dem Chore.

Nur zwei Instrumente machen von diesem Verhältniß eine Ausnahme, die Orgel und das Pianoforte. Die erstere erreicht in der

Kraft, das letztere im Umfange die Dimensionen des Orchesters. Aber so prächtig auch die Klangesfluth der Orgel im Donnersturme ihre Macht zu majestätischer Größe erheben mag, sie hat doch dem Orchester gegenüber etwas Einseitiges. Die Nachahmungen verschiedener Instrumente auf der Orgel sind nur zum Theil getreu, ihre Individualität geht in dem Gesammtstyle des Orgeltones unter; der Ausdruck wird beschränkt, denn nur freie persönliche Individualität vermag jedem Einzelorgane sein Recht zu geben und in charakteristischer Beseelung zu beleben. Dazu kommen äußerliche Uebelstände: die Schwerfälligkeit und die locale Fesselung des Instrumentes an bestimmten Ort und für bestimmten Zweck. Die Töne der Orgel haben monumentale Umrisse und Bedeutung und gehören dem Religiösen. Dies Polyphone, Felsenfeste, in seiner Ausdruckslosigkeit Erhabene, ist Symbol des Glaubens. Die Orgel giebt mithin aus dem großen Bereiche musikalischen Inhalts nur eine einzelne Seite, und der feinere Meißelschlag der Phantasie müht sich vergeblich an dem spröden Materiale ihres Lautes.

Das Pianoforte entäußert sich am meisten aller Individualität. Es hat gewissermaßen den sonoren Dialect des Norddeutschen, der, zum Denken mehr hinneigend, sich aller singenden Modulationen südlicherer Mundarten begeben hat. Diese Entäußerung aller Individualität ist jedoch nur beim unmittelbaren Vergleiche mit anderen Instrumenten auffallend. Dem Gesange, den Streich- und Blase-Instrumenten gegenüber erscheint sein Ton trocken und kurz, wie ein Schattenbild lebensvoller, farbenkräftiger Gestalten. Das unmittelbare Bedürfniß geht von gleichmäßig fortdauerndem, der Anschwellung und Abnahme fähigem, Klange aus. — Dennoch aber gewöhnt sich die Phantasie an die Einseitigkeit des Klaviertones und ergänzt aus ihrer Kraft das, was ihm an Vollkommenheit gebricht. Dieser Umstand ist von Wichtigkeit und die scheinbare Individualitätslosigkeit des Klaviers erhält dadurch auf indirectem Wege einen Vorzug, die Phantasie muß ersetzen, was das Gefühl vermißt. Das Klavier nöthigt den kunstbegierigen Geist zu einem derartigen Umsatz seiner Kräfte, wie es das ächte Bedürfniß der Kunst erfordert. Das unmittelbare Entzücken der zur Kunst sich hinneigenden Seele erfährt nicht die berauschende Befriedigung am Klangmateriale, sondern wird gezwungen, in der Vielheit und Vollständigkeit der Töne Ersatz zu suchen. Dies führt zur Formbildung, zum Denken, es leitet unmittelbar mitten in den höheren geistigen Faktor der Tonkunst hinein, und durch diesen Umstand erhält das Klavier für die ganze musikalische Bildung eine Bedeutung, wie kein anderes Instrument. Es sei gestattet, durch

eine kleine Abschweifung in die allgemeine Aesthetik dies noch klarer zu veranschaulichen.

Jede Kunst besteht aus den beiden Faktoren *Material* und *Form*. Unter Material ist hier nicht bloß der sinnliche Stoff zu verstehen, dem durch die Form die Idee eingehaucht wird, sondern die in den Sphären der objectiven Welt sich ausbreitende Fülle reellen Daseins, das in neutraler, gleichgültiger Wirklichkeit für sich besteht, und unter der formbildenden Thätigkeit des Menschen aus seiner vagen Unendlichkeit zu bestimmten Existenzgebilden extrahirt wird. So ist z. B. der compakte planetrische Urstoff Material der Baukunst, die Geschichte Material des Dramas. Die künstlerische Form zieht in der verworrenen Wildniß dieser von der makrokosmischen Triebkraft ausgegossenen Erscheinungen das Zusammengehörige zusammen, und genügt dadurch dem innersten Bedürfnisse des Mikrokosmus, der darauf ausgeht, inmitten der Vielheit Einheiten zu bilden. Dem Menschen ist Beides Bedürfniß — Vielheit und Einheit; jene expandirt ihn in die Unendlichkeit des Makrokosmus, diese bringt ihm das Uebergewicht seines eigenen Wesens zum Bewußtsein. Wenn es nun keines weiteren Beweises bedarf, daß das Material in dem eben angeführten Sinne dem Menschen vom Leben, von der Erfahrung, von der Wissenschaft, vom täglichen Anschauen und Begreifen entgegen gebracht wird, so erhellt, daß die charakteristische That der Kunst in der *Formgebung* besteht. *Vorangegangen* muß ihr freilich die Besitznahme des Materials in receptivem Sinne sein. Dies ist die erste Bedingung des Kunstschaffens, aber die wirkliche produktive Ausführung geschieht durch die *Form*. Diese Ansicht ist kein ästhetischer Materialismus. Was die Form *umhüllet*, ist allezeit mittelbar — in verschiedener Potenz — oder unmittelbar, Geist und Inhalt, aber dies wird der Kunst von *anderer Seite* zugeführt; sie schafft es nicht erst. Die charakteristische That derjenigen Geistesmanifestation, die wir Kunst nennen, ist die *Formbildung*.

In der Musik jedoch wird das eben besprochene Verhältniß etwas modificirt. Hier liefert die Objectivität an Material so gut wie nichts. Für Taktonik, Sculptur, Malerei und Poesie giebt der Makrokosmus selbst schon eine Unzahl von Formen, ja oft schon so nach mikrokosmischem Bedürfnisse zugerichtet, daß die Kunst nur zu copiren, das in der Zerstreutheit des makrokosmischen Stoffes Dargebotene nur in die Einheit des präparirten Kunststoffes zu übertragen hat. In der Musik waltet der große Unterschied, daß das Material *auch* erst geschaffen werden muß. Dieses Material nun — wohlverstanden wieder in dem

oben genannten weiten Sinne — sind nicht bloß die Töne, sondern die von der Einbildungskraft in die Region dieser Töne versetzte Anschauung und Vorstellung des concreten Makrokosmus. Die Töne bilden eine unabsehbare Vielheit von Formen, und die von räumlicher Anschauung ausgegangene Vorstellung zwingt die Phantasie zu jenem geheimnißvollen reizenden Umherschweifen in einer Makrokosmik des Aethers. In dieser Region zeugen die Töne mit verschwenderischer Triebkraft geistähnliche Formen, und die Tonkunst trägt das Geheimniß eines Weltprinzips so recht eigentlich in ihrem Schooße, so daß sie die ächte romantische Kunst sein muß. Dieser Umstand hat es denn zur Folge, daß noch ein drittes, und zwar ein Hauptelement, zu den beiden, das Material der Tonkunst bildenden, soeben genannten Prinzipien hinzutreten muß, nämlich das Gefühlsleben. Die Unendlichkeit der ätherischen Makrokosmik reizt nämlich bei weitem mehr das Gefühl als die Phantasie. Die letztere ist die formschauende und formbildende psychische Kraft, welche aber unter dem Reize des Romantischen auf das Gefühl schwerer und später zur Bethätigung gelangt als in irgend einer anderen Kunst. Das Gefühl findet so recht sein volles, üppiges Genügen in diesem Ausschweifen in die Unendlichkeit des Aethers. Die letztere ist ganz so dämmernd auseinanderfließend, so haltlos, so vage wie der mächtige Zug der Sehnsucht, der das objectlose Gefühl aus der Brust hinaustreiben möchte, um sich in die bodenlosen Abgründe des Weltalls zu expandiren. Und dazu kommt dann noch die Eigenschaft des Tonfluidums selbst, das so treu und genau den innersten Vorgang des Gefühlslebens, nach seinem Drängen, Treiben, Wogen, nach seinem Hoffen und Verzagen, nach Lust und Schmerz, abzeichnet.

Die persönliche Kunstbildung in der Musik kommt daher nicht so schnell zur Erfassung des eigentlichen Geistes der Kunst, zur Formbildung, als anderwärts, weil sie von der Materialbildung länger aufgehalten wird. Die letztere umfaßt ja die Production von Gefühlen in so reichem, so fein schattirtem Maße, wie sie der Vorgang des Lebens entweder nicht darbietet, oder zur Bewußtwerdung in diesem Grade nicht die Gelegenheit an die Hand giebt. — Dies ist bei der künstlerischen Erziehung ein mißlicher Punkt. Vorangegangen muß das Material sein, bevor die Phantasie es formt; dies gilt nicht minder für den Componisten als für den Spieler, der ja productiv in den Geist des letzteren eingehen muß. Ein Formen in ungenügendem Materiale erzeugt jene oberflächliche Masse von Productionen, die eben nichts als Form ohne Inhalt sind. Nun aber ist die musikalische Materialbildung ein Vor-

gang von so intensivem psychischen Reize, daß er die Seele mit einem starken Uebergewichte in Anspruch nimmt, so daß der Geist aus diesem aufgerührten Wogengewühle nur mühsam durchbricht. Der Geist ist der erhabene ruhige Blick, den von der Höhe herab das Gewühl in der Tiefe überschaut, und mit seiner Willenskraft Ordnung und Gesetz hineinbringt. Wo dieser leuchtende Funken aber nicht Kraft und Gluth genug besitzt, wird er von jenem Gewühle erstickt; in einem solchen Seelenbilde herrschen die momentanen Reize zu stark, als daß der eben erwähnte Höhen- oder Fernblick gewonnen werden könnte. Diese Klippe liegt bei der musikalischen Erziehung immer sehr nahe, und wäre sie psychologisch nicht so wohl begründet, so würde wenigstens, was die Composition betrifft, der Dilettantismus nicht aller Augenblicke selbst aus sonst talentvollen Werken begabterer Geister herausschauen.

Diese kurze ästhetisch psychologische Episode mag dazu dienen, die Vorzüge des Klaviers in das richtige Licht zu stellen. — Bei jedem Instrumente mit gleichmäßig fortsingendem Tone, und vornehmlich beim Gesange selbst, ist der Reiz des Klanges auf die Seele stärker als beim Pianoforte. Der sinnliche Rausch der Tonfülle verleitet zu jenem Sich-hingeben an den vagen Raum der Dämmerung, zu jenem Schwelgen, Suchen und sich sehnsüchtig Auflösen in ein unbestimmt Unendliches. Dieser Klippe weicht das Klavier aus. Von einer Anreizung in sinnlicher Weise hält sich sein Klang frei, es steht in der glücklichen Mitte zwischen dem verlockenden Zauber singender Klangweisen, und dem ganz verduftenden, durch ätherische Körperlosigkeit im entgegengesetzten Grade reizenden Tone der Harfe, Guitarre, Cyther, Mandoline u. s. w. Diese letzteren haben, der normalen Tongröße des Klaviers gegenüber, eine fast mikroskopische Klangdimension, und sind an Zartheit bereits überreizt. — Jene anderen Instrumente haben aber wieder einen zu starken Zug von Materialität an sich und berauschen mehr im Einzelnen, als daß sie ein auf das Ganze gerichtetes Denken begünstigen. — Dieses letztere aber ist gerade der unendliche Vorzug des Pianofortes. Abgesehen von der abstracten Natur seines Klanges, repräsentirt es durch die Vollständigkeit seiner Stimmmittel den ganzen musikalischen Kosmos im Kleinen, und läßt, was es dem Gefühle nicht gewährt, der Phantasie zu gute kommen. Es nöthigt zum Verbinden, zum Zusammenfügen, zum Formen, zum Denken, es ist das Instrument, welches dem unmittelbaren künstlerischen Bedürfniß am meisten entspricht, und darum als musikalisches Bildungsmittel unersetzlich ist. — Alle anderen Instrumente geben einzelne Farben und Bruchstücke der Form, das Klavier

lebt im Ganzen und Vollkommenen; jene *suchen* nach Ausdruck, dieses lehrt ihn *finden*. Die vocalen Stimmmittel repräsentiren die ziellos dahinfluthende Triebkraft des Reizes, das Klavier hat dieses sinnliche Entzücken des Dilettantismus, diese Vorstufe der Kunst, das Ergriffensein vom Stoffe abgestreift. Es regt die Nothwendigkeit der Gestaltung an, es schafft wirkliche *Existenzen* innerhalb eines Materials, das dort in seiner Allgemeinheit in das Nichts zerfließen mußte, und das zu keinem Ausdruck gelangen konnte, weil es in dem *Streben* nach demselben unterging. — Jene Macht des Ausdrucks, jener Zug ins Unendliche wird darum beim Klavier nicht minder vorausgesetzt — ohne denselben giebt es ja kein Verständniß für Musik —, aber er wird hinüber geleitet zu festem Anhalt, zum Geiste der Gestaltung, zu objectiver, sinnlicher Existenz. Das bloße Drängen in der Seele ist Kraft ohne Inhalt, abstracter Schöpfungstrieb, die im Stoffe geschaffene Form ist erst die Wirklichkeit, die wahre Existenz. — Indem das Klavier die Gedanken des Jüngers oder Kunstfreundes in diese Bahn hineinleitet, ist es das geistreichste Instrument. Es zwingt die Vorstellung zu der Vergegenwärtigung des Orchesters, des Chors, aller einzelnen Stimmmittel, die in ihrer Einigung den Gesammtorganismus ausmachen, und ist durch Belebung und Vergeistigung der Phantasie geeignet, unter den musikalischen Bildungsmitteln einen Rang einzunehmen, wie kein zweites Instrument.

Deshalb ist es auch das populärste Musikorgan, und genießt eine kosmopolitische Ausbreitung; seine Behandlung ist zwar schwierig, beruht aber im Ganzen auf einer Entwickelung natürlich angeborener gymnastischer Fähigkeiten, die man dankbar nennen kann. Unendlich viel trägt dazu der Umstand bei, daß es die Töne rein und fertig ausgebildet darbietet, ein Vortheil, der bekanntlich beim Gesange und einem großen Theil der anderen Instrumente fehlt. Dadurch ist es die leichteste musikalische Umgangssprache, und kann sich nebenbei rühmen, einen Theil der edelsten Literatur in seinem Bereiche zu besitzen. Es ist das Instrument, für welches Scarlatti, Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Schubert einen Theil ihrer schönsten Schöpfungen gedichtet haben. Es ermöglicht mithin nicht allein dem früheſten Unterricht die vollkommenste Anschauung und Einführung in das musikalische Gebiet, sondern erweitert sich zum universellen Kunstmittel, welches die elementaren Anfänge allmählig zu den herrlichsten Denkmälern der Klassicität heranzubilden die Mittel hat.

Außerdem ist das Pianoforte noch äußerlicher Vorzüge halber ein

unentbehrliches Hilfsmittel für musikalische Verständigung im gemeinsamen Zusammenwirken. Wo es nicht zum Zweck selbstständiger Bethätigung angewendet wird, ist es das ergänzende und dirigirende Element inmitten der übrigen musikalischen Kräfte. Zuvörderst bedarf seiner der Sänger. Zwar soll der musikalische Sinn die Töne richtig in der Vorstellung tragen und ohne Einhülfe wiedergeben, aber der geringere Theil der Musik liebenden und treibenden Menschheit hat das, was (man verstehe dies psychologisch nicht unrichtig) dem Musikbegabten angeboren ist. Da ist denn das Klavier der stete Helfer, Lehrer und Verbesserer, und verhilft zur Sicherheit. Ferner ist es berufen, dem Dirigenten das Signal zu sein, das Reinheit, Pünktlichkeit und Ordnung beim Einüben vieler Kräfte aufrecht erhält. Es corrigirt aus einem Munde das, was viele in ihrer Einheit leicht gefährdete Zusammenwirkende verfehlen. Trotz seiner Unterordnung unter die gewaltigeren Mächte des Chors, ist es doch der Boden gewissermaßen, aus dem das mächtige Gewächs hervortreibt, die Heimath, der Helfer in der Noth, die Zuflucht des Verirrten, der Anker in der Gefahr, mit wenig Akkorden oder Einzellauten bringt es Alles in die rechte Bahn zurück.

Außer dieser disciplinarischen Bedeutung hat das Klavier aber in vielen Fällen wirklichen Antheil an den vocalen und orchestralen Kunstwerken, als integrirender Theil des Ganzen, als Begleitung. Das einfache Lied schon ist aus einem Gusse mit der letzteren geschaffen, oder soll es wenigstens sein. Als Begleitung ist das Klavier der feste Stab gewissermaßen, an dem der luftige, haltlose Hauch des Liedes sich emporrankt und festen Anhalt gewinnt. Die Begleitung giebt den vollständigen Umriß, und durch Modulation, Rhythmik, Malerei und Charakteristik liefert sie trotz ihrer untergeordneten Stellung die Mehrzahl der Elemente zum Baue des Ganzen.

Durch seine Vollstimmigkeit übernimmt auch das Klavier die Rolle des Orchesters, wo mehrstimmige Vocalpartien mit dem orchestralen Fundamente in Eins gedacht und geschaffen sind. Wo in Oper und Oratorium, den vollständigsten musikalischen Gebilden, Lied, Arie, Duett, Terzett, Quartett, bis herauf zum Chore, gewissermaßen die Säulen des flüssigen tektonischen Gebäudes sind, verkettet und umrankt sie das verbindende Cement des Orchesters mit flüssiger Ornamentik. Es haucht Rhythmik und malerische Grundfärbung oft mit declamatorischem Pathos als den poetischen Grundton in das Ganze. Wenn der Gesang plastische Umrisse hinstellt, giebt das Orchester das Colorit der Beleuchtung, und vor Allem unterstützt es im Moment der Pracht und Steigerung mit

gewaltigen Mitteln den Totalaufschwung. — Liegt das Letztere auch weniger in den Fähigkeiten des Klaviers, so giebt es doch für die übrigen Fälle Ersatz für das Orchester. Es ist auch hierin der liebenswürdige, gesellige Kosmopolit. In ihren schwerfälligen Partituren würden die großen Schöpfungen der Tonkunst nimmer populär werden, es würde von einer Verbreitung der Klassicität, von einem sich Einleben in Meisterwerke nicht die Rede sein, wenn die Mittel des Klaviers nicht Aushülfe böten. Leicht ist ein Klavierauszug bei der Hand, und so weit noch die Civilisation reicht, hat das Pianoforte seinen bescheidenen Platz im Familienzimmer; wie ein Altar sammelt es um sich die von weihevoller Stimmung Beseelten, und läßt in der viel innigeren und wärmeren Feier des engen Kreises des Gesanges Klänge wie Opferflammen, der Gottheit der Töne entgegen wallen.

Bedeutender freilich entfaltet sich das Klavier da, wo es nicht mehr Aushülfe und Folie ist, sondern sich zu selbstständiger Individualität entwickelt. Im Uebergang zu seiner ganz auf eigene Kraft gestellten Isolirung, befindet sich zuvörderst noch die reichhaltige Gattung von Tondichtungen, die das Klavier in Verbindung mit einem, zweien, dreien oder mehreren Instrumenten, in gleichberechtigter oder bevorzugter Weise verwendet, in Duo, Trio, Quartett u. s. w. bis zum Concert. — Ueberall hat es sich als gewandtes, geistreiches Organ bewiesen, und ist ihm von den größten Geistern ächt künstlerische Behandlung zu Theil geworden. Gleicht seine Verbindung mit Streichinstrumenten auch einem ungleichen Kampfe, worin das Unkräftige und Machtlose seines Klanges, dem bewältigenden Gesange des Gegners verglichen, winzig erscheint, so erringt ihm doch die größere Geistigkeit seiner polyphonen Natur und die damit zusammenhängende Eigenthümlichkeit der Behandlung, Ebenbürtigkeit und sogar ein dirigirendes Uebergewicht. Auch in dieser Stellung athmet es orchestralen Geist. Sein mehr auf Volubilität als auf Gesang organisirtes Tonelement schmiegt sich mit plastischer Fügsamkeit an alle Instrumente, verbindet und füllt den Bau aus, zu dem die letzteren nur Fragmente liefern. Charakter des Klaviers ist Geläufigkeit, perlend dahin strömende Klangesfluth; die andern Instrumente haben ihr Wesen in gesanglicher Eindringlichkeit. Das Klavier umspielt, umtanzt, umrankt mit dem Glanze flüssiger Gewinde die Säulenfragmente der begleitenden Genossen zu verständlichem Gebäude; es liefert das Alles umschlingende Netz, und läßt trotz der Episoden, in denen es nur begleitet, die Disposition des Ganzen, die Idee des Kunstwerkes erkennen.

[illegible] mit dem Orchester umfaßt es aber im Kammerconcerte [illegible] Stellung. In dem engeren Kreise weniger Instrumente [illegible] der Geist gemeinsamer Gegen- seitigkeit erhält [illegible] Beziehung [illegible] Freiheit. Beim [illegible] ist es anders. Hier [illegible] weniger [illegible] Stil in [illegible]. Das Klavier tritt [illegible] mit dem Orchester in [illegible] in ein untergeordnetes [illegible] mit dem [illegible] des großen [illegible] es entfaltet sich in einer Kraft, welche die Eigenschaften [illegible] in vollem Umfange ihres Wesens zur Geltung bringt. [illegible] gemeinsame Fähigkeit [illegible] die Vielseitigkeit und [illegible] in harmonischer Weise und die Ausführung. Das [illegible] die [illegible] Gemeinschaft [illegible] die Macht finden, die ihm als [illegible] zukommen darf. Das Orchester gehört nur [illegible] einzelnen Stimmen ist, wenn [illegible] gemildert ist, aber die [illegible] Das Klavier tritt eine Form auf, in der es [illegible] steht, wo sich eine Macht [illegible], die eigentlich dem Orchester gehören. Seine Kunst entfaltet [illegible] nicht zu [illegible], sondern zu [illegible] Begriffe, das in die größten Ideen [illegible], weil es zugleich mit dem [illegible] des Orchesters theilen muß. Es ist wie der [illegible], der in die [illegible] der [illegible] aber sich selbst [illegible], um die letztere nur berührt, um die Glanz seines eigenen [illegible] zu entfalten.

Im großen Concerte macht das Klavier den Uebergang aus seiner [illegible] zur reinen Selbständigkeit. In ihm hat es seine [illegible], die aus zwei Faktoren besteht, nämlich aus orchestraler und [illegible] instrumentaler Macht, so geschieden, daß es den ersten Theil dem Orchester zurück giebt, und nur den zweiten für sich behält. Das Concert ist schwierig, unvermeidlich fast von dem Widerspruche bedroht und getrübt, welcher von den Ansprüchen des Orchesters als einer kosmischen Macht einerseits, und von der persönlichen mikrokosmischen [illegible] eines Einzelinstrumentes andererseits gebildet wird. Die Großartigkeit der Form verlangt auch für die Idee gleiche Bedeutsamkeit, unvermeidlich geschieht aber hier ein Herabsinken der größeren Idee in eine kleinere. Beethoven hat allein die Klippen dieses Dilemmas ver-

mieden, indem er die glänzenden Gaben des Pianofortes mit dem hohen Zauber beseelt hat, der alle Reize der Virtuosität einer großartigen Harmonie und dem Adel des Gedankens unterordnet.

In seiner Selbstständigkeit theilt sich das Klavier in drei verschiedene Richtungen. Entweder nimmt es die orchestrale, oder die vocale Idee, oder endlich seine Eigenthümlichkeit in speziellstem Sinne gesondert in Angriff.

1) Als Spiegelbild des Orchesters vermittelt es, wie in dem früher bezeichneten Falle, die Vergegenwärtigung der der Tonkunst in reinstem Sinne zugehörigen Instrumentalcompositionen, für kleineren Raum, geringere Kraft, leichtere und müheloſere Handhabung. Alle Symphonien von dem leichtesten Frühlingswehen Haydnscher Spielweisen an, bis zu den aus den tiefsten Abgründen der Seele herausgebornen Dichtungen Beethovens, alle Ouvertüren, von den koketten Gaukeleien Rossinischer Muse an, bis zu dem titanen Freiheitstaumel einer Beethovenschen Egmontouvertüre, die ganze Opernliteratur im leichten, reizenden, edlen, erhabenen Style, die Eintagsblüthen tänzelnder Liebesblumen, die sich dem Irdischen entringenden Gebete kirchlicher Schöpfungen, Alles gleitet im Miniaturbilde über die Tasten des Klaviers. Wie aus einem Zauberspiegel tritt aus ihrer Fläche der ganze Umkreis musikalischen Denkens und Schaffens in allen Formen und Gebilden hervor, zwar ein wenig farbloser und ausgebleichter, als in dem farbenkräftigen Leben der Instrumentalwelt, aber in so niedlichen Conturen, daß es das Verlorene durch andere Reize ersetzt. Das Klavier ist der liebenswürdige Vorleser aller Literatur. Die Musik verlangt die Vergegenwärtigung ihrer Schöpfungen in laut werdender Sprache; die Dichtkunst gestattet stummes Vorstellen und Denken, ein Lesen mit dem Auge. Die Musik ist aber auf den sinnlichen Genuß deshalb mehr hingewiesen, weil sich ihr Inhalt nicht in die Weite der bestimmt ausgeprägten objectiven Welt begiebt, wie in der Poesie, sondern nur andeutungsweise an demselben vorbeistreift und mehrentheils in den Verhältnissen der Sinnlichkeit des Materials eingeschlossen bleibt. Außerdem ist die Musik keine so unmittelbar zugängliche Kunst wie die Poesie; ehe der Eingeweihte seinen Blick so weit geübt hat, um aus den schwierigen Hieroglyphen einer Partitur ein treues Bild des Inhalts zu gewinnen, wie der Leser eines Gedichtes, bedarf es mühevoller, opferreicher Studien. Die Literatur würde somit dem größeren Theile der Kunstfreunde fremd bleiben, da sie zwar für die musikalischen Schöpfungen die gleiche Empfänglichkeit wie für die poetischen erhalten haben, der technischen Entzifferung aber nicht in

gleichem Grade mächtig sind. Ohne das vermittelnde Klavier würde die Musik nimmer eine populäre, sondern eine privilegirte Kunst sein. Mit welcher Sehnsucht wird der Zauber eines angehörten Instrumentalwerkes zu immer neuer Vergegenwärtigung zurückbegehrt. Die Musik ist ja eine Kunst, die auf unersättlicher Wiederholung beruht; keine Leidenschaft ist geläuterter, edler, mit dem Vorrücken des Lebensalters zunehmender, als das Gefühlsschwelgen im Reiche der Töne. Gefühl ist die Innigkeit des geistig verklärten Egoismus, das Genießen des eigenen Selbst in jener unendlichen Expansion, die das Ich über die endlichen Schranken hinaus bis an die Grenzen des Alls hinausführt. Wie diese Grenzen ins Unendliche hinausgerückt sind, so durchschwebt ein ähnlicher Zug den Genuß der egoistischen Idealität, wie sie sich im Gefühlsleben ausprägt. Dies ewige Weiter- und Weiterschwimmen auf dem Strome des Innenlebens, der ins Unbestimmte, Grenzenlose hinausführt, ist charakteristisches Lebensbedürfniß des Gefühls, und da somit das Reich der Töne ein treues Abbild des condensirten Lebensgenusses giebt, so ist das Streben nach unersättlicher Wiederholung erklärt. Das Gefühl macht glücklich, nicht wegen seines Inhaltes, sondern wegen des Bewußtwerdens egoistischen Innenlebens, und gerade deßhalb entzückt die Musik, weil sie eben so wie das Gefühl mehr in der Macht der Bewegung eines geheimnißvollen Lebensprinzipes, als in den Beziehungen zu bestimmter Objectivität beruht. Das Klavier wird der Vermittler dieses ideellen Genießens der Egoität, es zaubert den Wünschen des Gefühls ihre Erfüllung herbei, und wo Herz und Gefühl waltet, hat es seine Stätte aufgeschlagen. Aber nicht nur die Poesien der Klänge, die die Schönheiten der Welt berühren, giebt es bereitwillig und leichtflüssig wieder, so oft es begehrt wird, es vertritt auch religiöse, göttliche Tonesweihe; es muß im Familienkreise die Orgel ersetzen. Wo von Herz und Gefühl die Rede ist, kann auch der Begriff der Religion nicht weit ab sein. Religion beginnt zwar überhaupt da, wo von der Sinnenwelt abstrahirt und ihre Existenz in die dämmernde Weite der mystischen Innenwelt als auf einen eigenen höheren Standpunkt verlegt wird, und demgemäß wohnt ein religiöses Element in jeder Musik, aber der psychologische Egoismus scheidet in dem weiten Umkreise seiner Innerlichkeit noch ein bestimmtes Gebiet ab, wo er sein in unbewußter Ausdehnung waltendes Lebensprinzip direkt personificirt und verehrt; und der dieser Idee gewidmete Cultus ist Religion. Wo in Familien die schöne Sitte gemeinsamen Gottesdienstes herrscht, ist es wieder das Klavier, welches die erhabenen Weisen des Chorales anstimmt, und die

weihevoll gestimmten Gemüther zu dem höchsten Genusse der Poesie, zu dem mystischen Entzücken des Gebetes verbindet.

2) In neuerer Zeit besonders hat das Klavier lernen müssen, auch den menschlichen Gesang nachzubilden. Dies ist selbstverständlich nicht in dem Sinne zu verstehen, als ob es früher nicht gesangliche Elemente genugsam ausgebildet hätte. Es besteht aber ein Unterschied zwischen diesen und denen im modernen Sinne. Jene früheren Gesangweisen sind unmittelbarer Ausdruck des Instrumentes, sind diejenige Form declamirender Singesweise, wie sie mit Rücksicht auf den Organismus des Instrumentes gedacht und demgemäß ausgeführt wurden. Sie repräsentiren allerdings eine vocale Idee, aber abstrahiren von Hause aus von der ursprünglichen, auf Declamation aus menschlichem Gesangorgane berechneten Darstellung, sie haben sich den speziellen Bedingungen des Instrumentes assimilirt. Anders verhält es sich mit der Sangesweise der Modernität. Hier wird die wirklich für den Klang menschlicher Declamation bestimmte Kantilene unverändert dem Klaviere zur Ausführung übertragen, und nur die Begleitung dem zu reicherem Ausschmucke hinneigenden Klaviergeiste ganz in die Hände gegeben. — Es wäre nun gewiß sehr unrecht, zu behaupten, daß das Klavier mit Glück einen Ersatz für diese Seite der Musik böte. Seine Natur ist ja mehr auf Flüssigkeit des Tonelementes, auf Verbindung, auf Gestaltung, als auf Ausdruck hingewiesen. Indeß, so machtlos auch sein Klang dem Gesange gegenüber sein mag, so hat er doch eine so reiche Nüancirung, daß er im mehrstimmigen Spiel den Contrast zwischen einer singenden und einer begleitenden Idee glücklich dem ursprünglichen Verhältniß nachbilden kann, und die Phantasie mit reizender Illusion ergötzt. — Auch fällt die vollendetere Klangweise englisch gebauter Pianofortes in die Wagschale; fehlt einerseits freilich der Text, so erwächst an Stelle dieses Verlustes ein Vorzug in Eigenschaften, die zu den vorzüglichsten Anforderungen des Gesanges gehören, in der Praxis aber selten angetroffen werden: nämlich Bestimmtheit des Ansatzes, Reinheit der Intervalle, Ausgleichung der Stimmregister und klare Sonderung des Passagenelementes. Geht dem Klaviere daher auch die Macht des im Worte liegenden Ausdrucks und der Reiz menschlichen Kehllautes ab, so giebt es doch in dem nachgeahmten Abbilde geistige Elemente anderer Art, welche die Phantasie befriedigen. Zudem ist die letztere nie damit unzufrieden, gegen objective Bestimmtheit ihre so gern ausschweifende und in die Freiheit unbestimmter Weite hinauseilende Triebkraft einzutauschen; an Stelle des fehlenden Textes setzt sie gar bald die volle Romantik

ihrer Poesie. — Ueberdem offenbart das Klavier eine ganz eigenthümliche Geschicklichkeit, wenn es hier seine Aufgabe löst, die scheinbar nicht in dem Bereiche seiner Kräfte liegt. Das Moment der absoluten Geschicklichkeit menschlicher Bemühung in der Ueberwindung eines Stoffes, das Abringen einer Idee von demselben, ist in dem Begriffe der Kunst ein integrirendes Element. Es fällt durchaus stark mit in das Gewicht der ästhetischen Wirkung, und hat in den erhaben klingenden Definitionen des Schönen innerhalb der Hegelschen Schule zu wenig Beachtung erfahren. Die vocale Behandlung des Klaviers hat darin ihren eigenthümlichen Zauber, weil der sinnliche Stoff hier beinahe etwas zu stark vergeistigt wird. Beruht Kunst auch im Allgemeinen auf derjenigen Beseelung des Stoffes, die mit seiner Leistungsfähigkeit im Einklange steht, so hat jene Seitenbewegung, welche ihn etwas zu stark mit der Geistigkeit tränkt, immer doch einen eigenthümlichen Reiz für die Phantasie, welcher erst da erlischt, wo das Maaß zu weit überschritten wird. Und so repräsentirt sich denn in der Gesangeskunst des Pianofortes eine Abzweigung seiner Kunstfertigkeit, die als Erweiterung seiner Idee beachtenswerth ist. Ihr Reiz war, als er entdeckt wurde, so mächtig, daß er über ein Jahrzehnt die Virtuosität vorwiegend beherrscht hat. Und dieser Epoche verdankt die Literatur die zahlreichen liedartigen Compositionen, die als Lieder ohne Worte, Paraphrasen oder Transscriptionen von Mendelssohn, Liszt und Th. Kullak ihren Rundgang über die Welt gemacht haben, und seitdem eingebürgert geblieben sind. Der Contrast eines singenden und eines begleitenden Prinzipes, die Darstellung zweier in der Klangfarbe unterschiedener Persönlichkeiten ist der hauptsächlichste Reiz dieser Gattung.

3) Seinen eigenthümlichen und charakteristischen Geist entfaltet das Klavier aber da am meisten, wo es weder Orchester noch Gesang in einseitiger Weise nachbildet, sondern seine individuellen Mittel in einer ihnen specifisch angemessenen Verwendung ausbeutet. Das vocale und das instrumentale Prinzip sind nur die allgemeinsten Faktoren der Musik. Indem jedes Instrument in seiner besonderen Weise und mit seinen speziellen Mitteln den Versuch macht, die im Vocalen liegende Idee des Ausdrucks in anderer Form theils erweitert, theils nur modificirt wiederzugeben, führt es die Betrachtung auf ein drittes Element, nämlich auf die Verfolgung jener oben genannten Faktoren in das Detail. Zieht man die Grenzen der Begriffe des Vocalen und des Instrumentalen nicht zu streng, so stehen sie sich fast so gegenüber wie Ausdruck und Form, und jedes Instrument hat eben darin seine specifische Eigen-

thümlichkeit, wie es dieſe beiden Prinzipe zur Einheit verſchmilzt. Zwar iſt weder das Vocale allein Ausdruck, noch das Inſtrumentale Form, jedes verſenkt ſich in das Andere und nimmt von ihm an, die Uridee aber legt die Keime des Ausdrucks und der Geſtaltung oder Form in der angegebenen Weiſe auseinander. Das Intereſſante bei jedem Einzelinſtrument iſt aber eben die Art und Weiſe, wie es den urſprünglichen Conflikt verſöhnt, wie es in ſeiner individuellen Technik und Klangfarbe den Ausdruck ermöglicht, und mit welchen Mitteln es denſelben erweitert. Die größere oder geringere Fähigkeit, beide Seiten zu umfaſſen, in der Umfaſſung ein Uebergewicht für die eine oder andere erkennen zu laſſen, die verſchiedenen Proportionen beider Elemente alſo ſind für die vertieftere äſthetiſche Anſchauung ein noch feinerer Reiz, als jener, der in der allgemeinen Sphäre des vocalen und inſtrumentalen Gegenſatzes beruht. Dieſer verfeinerte Reiz wird eben gewonnen, wenn ſich die Betrachtung aus der muſikaliſchen Allgemeinheit zurückzieht und in den perſönlichen Lebenskreis des einzelnen Inſtrumentes begiebt.

Alle bisher angegebenen Lebensſtellungen des Pianofortes waren noch nicht ſein eigenes Element. Das letztere offenbart ſich vielmehr nicht in der Aehnlichkeit mit Orcheſter und Geſang, die von ihm nachgebildet werden, als in dem Unterſchiede. Mit dem Orcheſter hat das Piano zwar die Zahl der Töne gemein, und das reich ausathmende, vollſtändige Tonleben wird in dem Einen wie in dem Andern ſich ausprägen. Wenn aber das Orcheſter dieſes Element mehr in gleichzeitigem Ausdrucke verwendet, ſo iſt das Klavier auf nach einander folgende Auseinanderlegung hingewieſen. Das Orcheſter repräſentirt eine makrokosmiſche Macht in vollerem Sinne: menſchlichen Ausdruck in der Form der Gattung, das Piano giebt nur ein Abbild jener Macht, und dieſes in der Form einer Einzelindividualität. Jenes verwendet die wirkliche Vielheit menſchlicher Perſönlichkeiten; ſoll daher dieſe Idee zu einer ihr angemeſſenen Form, die Vielheit zur Harmonie der Einheit gelangen, ſo müſſen die Elemente in einer Weiſe verbunden werden, worin ſie ſich gegenſeitig als nothwendig bedingen, und dies kann nur in einer mehr gleichzeitig wirkenden Polyphonie erreicht werden. Eine gewiſſe Gleichberechtigung und Rückſichten der Gegenſeitigkeit ſchränken die individuelle Macht der einzelnen Stimmen ein, und geſtatten ihnen nur eine auf das Ganze gerichtete Entäußerung ihrer Kräfte. Das Klavier nun wird natürlich diejenige Seite ſeines muſikaliſchen Geiſtes nicht fallen laſſen, welche in reicher, voller Ton-

pracht besteht. Aber sowohl die Natur der Hand als eine in einer beständigen orchestralen Vollgriffigkeit sich herausstellende Monotonie des Klanges, zwingen zu einer im Nacheinander sich ausbreitenden Form der Tonvielheit. Daher ist das Brillante, das Tonflüssige, das Virtuosenmäßige Charakter der Klaviermusik. — Wohlverstanden sind die eben bezeichneten Gegensätze nicht im Sinne der absoluten Ausschließlichkeit zu nehmen, auch das Orchester wird brillant, auch das Klavier ist polyphon; sie gelten im Allgemeinen nur und in der bedeutenden Mehrheit der Fälle.

Im Nacheinander entfaltet also das Klavier seine Klangeigenthümlichkeit und es stellt sich zuvörderst heraus, daß die Idee der Figuration, die Zeichnung der Passage zu besonderer Vollendung ausgebildet werden muß. Kein Instrument kann sich in dem Reichthum der figurativen Verzackungen, Verschlingungen und Tongewinde im Entferntesten mit dem Klavier messen. Die Musterkarten, die sich hier zu den wunderbarsten Tongeweben in theils regulärer, theils willkührlicher, in einfacher und in der buntest zusammengesetzten Form auseinanderspinnen, sind hier einzig in ihrer Art. Die Etüde, welche diesen sinnlichen Reiz ausbeutet, hat eine Mannigfaltigkeit und einen Reichthum der Charakteristik aufzuweisen, wie er nirgends wiederkehrt. — Gießt das Klavier das Füllhorn seiner Figuration um die festen getragenen Töne des Gesanges, so entsteht jener oben erwähnte Reiz der unter Nr. 2. erwähnten, eine Zeit lang damit epochemachenden Virtuosität, welche zwei Principe auf einem Organ ausdrückt. Nur ist hier die brillante Seite noch mehr zu betonen als dort, wo die Nachahmung des Vocalen im Vordergrunde stand. Gerade die, lange Zeit einseitig diesen Reiz ausbeutende Virtuosität hat die Geläufigkeit, die figurative Pracht und die sinnbildlichen Eigenschaften des Klaviers zu einer Höhe und Mannigfaltigkeit gesteigert, über welche nichts hinausgeht. Endlich aber cultivirt das Klavier alle nur erdenklichen Formen der Composition und alle Stylgattungen; wirkt polyphon, monophon, instrumental, vocal. Grundcharakter aber bleibt, was die Klangfarbe betrifft, ein perlendes, graziös flüssiges, glöckchenartiges Tonelement. Wurde im Anfang dieser Abhandlung auch die Individualitätslosigkeit des Klaviers betont, so geschah dies nur in relativem Sinne, im Vergleich mit den anderen Instrumenten. Sobald sich der empfangende Geist tiefer in die Unterschiede der Klaviereigenschaften einlebt, findet er das Schöne in ihnen in der besonderen Modification des Graciösen, Lieblichen, durch Nied-

lichkeit Reizenden ausgeprägt. — Vor Allem charakterisirt die Grazie alle Stadien der Klavierschönheit, und geht selbst durch die Momente des Erhabenen und Prächtigen als ursprünglicher Zug hindurch.

Die Grazie ist eine Modification des Rein-Schönen, welches nach Zeising darin sein Wesen hat, daß von den drei der Schönheit überhaupt zukommenden Faktoren: Größe, Wirkung und Form, die letztere prävalirt. Richtiger jedoch ist das Rein-Schöne als diejenige Versöhnung und Ausgleichung der in ihm ruhenden Elemente zu bezeichnen, in welcher gar keins prävalirt, sondern der Reiz auf die Subjectivität sowohl, wie die objectiven Verhältnisse von einer solchen Befriedigung, Milde und Ruhe durchdrungen sind, daß nichts als die unmittelbare Harmonie vor die Anschauung tritt. Es würde sich vielleicht nachweisen lassen, daß diese Definition mit der Zeising'schen am letzten Ende Berührungspunkte gemein haben muß; wie die letztere aber gefaßt ist, läßt sich ein Theil der Göthe'schen, Raphael'schen, Mozart'schen Werke, die bekanntlich das rein Schöne im höchsten Maaße repräsentiren, damit nicht zusammenreimen.

Das Graziöse hat seinen Namen höchst wahrscheinlich von der Anschauung der im leichtbeschwingten Tanz befindlichen Gruppe der Grazien entlehnt. Es drückt die Negation der Schwerkraft aus, welche so weit überwunden ist, daß aus dem jeweiligen Stoffe diejenige Geistigkeit herausschaut, die ihm innewohnen kann. Da das Graziöse ein Theil des rein Schönen ist, so findet auch in dem Verhältnisse der eben genannten beiden Faktoren die oben erwähnte Harmonie statt. Weder überwiegt der Geist in einem Grade, daß die Wirkung des materiellen Stoffes zu Grunde geht, noch drängt sich die Körperlichkeit desselben so in den Vordergrund, daß die aus ihm erblühende geistige Seite Abbruch erleidet. Im Tanz würde z. B. eine zu große Hast der Bewegung auf ein Uebergewicht psychischer Leidenschaft oder physischer Aufregung hindeuten. Eine gewisse Ruhe und sanft gerundete Bewegungen, vereint mit freundlicher Anmuth des Blickes, müssen in diesem Beispiele zusammentreffen. Das Erste negirt die zu senkrechter Ruhe hinneigende Schwerkraft, das Letztere deutet den Geist an, der alle Anstrengung so weit beseitigt hat, um sich in harmonischer Versöhnung seiner materiellen Seite zu erinnern. Beide Faktoren negiren ihre auseinandertreibenden Extreme, um in Harmonie beisammen zu sein. — Der Begriff des Graziösen wird nun auch auf die ruhende rein äußerliche Form übertragen, wo es scheint, als ob die schöpferische That in der Materie den

Zug der Schwere habe vergessen machen wollen, also z. B. auf eine schlank gebaute menschliche Gestalt, auf Thierformen, die zur Schnellfüßigkeit wie geschaffen erscheinen, z. B. Gazelle, Reh, Hirsch, auf den schlank emporstrebenden Bau eines Thurmes. Später wird das Graziöse in übertragener Bedeutung auch auf geistige Gebiete ausgedehnt, also z. B. auf ein Gedicht, das im Vers- und Reimbaue besondere Leichtigkeit zeigt, in welchem die Gedanken nicht mächtig genug sind, um jene übersehen zu lassen, und jene so besonders geschickt in die Augen springen, daß sie den Gedanken der Materialität noch wach erhalten. Auf den Klang angewendet, wird von Grazie da die Rede sein können, wo die sinnliche Macht des Tonfluidums nicht bewältigend genug in das Gewicht fällt, sondern etwas leicht Bewegliches, Luftiges, zum Aether sich Aufschwingendes als Eigenschaft in sich trägt.

Diese Attribute fallen dem Klaviertone in hohem Maaße zu. Während das Tonvolumen des Gesanges oder der Blase-Instrumente z. B., durch die Größe des Reizes und Macht ihres Ausdrucks, entweder zu sinnlicher Schwelgerei oder zum Aufschwung in das Erhabene anregen, läßt die Flüssigkeit, die perlende, elastisch aufhüpfende Klangbeschaffenheit des Klaviertones die Phantasie unmittelbar in die Vorstellungen eines leichtbeschwingten, ätheranstrebenden Reigens von Tongeistern hinübergleiten. Dieses Perlende, Aufhüpfende ist Grundcharakter des Klaviertones, es ist im hammerartigen Mechanismus begründet und die Kunst des Spieles wird, wie wir im Folgenden sehen werden, dem entsprechend den Fingermechanismus ausbilden müssen. Zwar werden sich *mehrere* Tonfarben ergeben, aber die am Häufigsten wiederkehrende, und das Klavier in seiner Eigenthümlichkeit bezeichnende, ist die des sogenannten perlenden Anschlags. —

Beschränkt sich bei der Grazie die Größenerscheinung des Objectes auf ein Minimum, so entsteht das *Niedliche*. Der Klavierton spielt offenbar in dieses Gebiet vielfach hinüber, besonders im leisen Anschlage der oberen Töne. Nur ist das Tonvolumen auch hier nicht klein und durch die Natur des Anschlags leise genug, um eine Betonung des genannten Begriffes zu rechtfertigen; es bleibt mehr beim lieblich Graziösen. — Aehnliches gilt vom Herüberstreifen an das Prächtige, Erhabene, Dämonische, Finstere, das wieder mehr durch die *tiefen* Tonlagen des Klaviers erreicht wird. Da die Mitte die Normallage enthält, so wird auch diese Nüance des Klangreizes nur zu vorübergehender Schattirung benutzt werden können. Das Brillante und Prächtige, das in der Natur schneller Tonverbindung liegt, bleibt dem Graziösen noch am con-

tinuirlichsten beigesellt. Das einfach Reizende endlich würde in der besondern Färbung des Lieblichen, Einschmeichelnden gleichfalls zum Graziösen hinzutreten. Das Reizende ist die unmittelbare Sympathie, die vom Stofflichen ausgeht und früher seine Wirkung auf das empfangende Subject ausübt, als die Harmonie von Idee und Stoff. — Dieses Reizende ist dem Klaviertone in hohem Grade eigen, indem er, besonders bei der modernen Stärke der Hammerbefilzung, eine besondere Süßigkeit und Milde inmitten seiner andern Eigenschaften bewahrt, so daß der Gehörssinn unmittelbar von ihm eingenommen wird. — Die Klaviertöne in der Höhe halten die Phantasie in der Schwebe zwischen zwei Vorstellungen, zwischen den schmeichelnden Lauten von Stimmen, die luftigeren, elfenhaften einer überirdischen Region angehörenden Wesen angedichtet werden, und zwischen den Bewegungen eben solcher Wesen, nämlich dem geisterhaften leichten Aufhüpfen und Springen. Die Mittellagen der Klaviatur umweben ein normal gesangliches Element mit der perlenden Schönheit, und die tiefen Töne malen nicht allein Naturlaute, wie Windsgebrause, Wogenschall, Murmeln des Donners — oder ferne Glocken- und Orgelklänge, sondern eignen sich zur Schattirung alles Dessen, was in die finstern Regionen dämonischer Gewalten hinüberstreift. Die Tiefe ist analog dem Dunkel, was die Phantasie in finstern Abgründen erschaut, alles Unheimliche, Grauenhafte, was auf Meeresgründen, in der Unterwelt hauset, findet Sprache und Ausdruck in den Baßklängen des Pianos. Ein großer Theil der sogenannten Tonmalerei schreibt sich geradezu von den Effekten des Klaviers her. Das Letztere hat in der Literatur sein Gewitter, seine Windsbraut, seinen Sturm, sein Meeresrauschen, seine Glockenklänge — seine Elfenreigen, Perlenergüsse, Schaumperlen, Glockenklänge, Mai- und Blumenregen aufzuweisen. Componisten, wie Beethoven, Hummel, Steibelt, Schubert, Liszt, Th. Kullak, Dreyschock, Schulhoff, Willmers, Taubert u. A., sind hier Landschaftsmaler gewesen. Menschenlaut, Naturlaut, Geisterlaut schweben in den Bau der Formen mit hinein und schattiren mit malerischem Reize, mit phantastischer Dichtersehnsucht denjenigen Theil des Ausdrucks, der neben dem Geiste der Gestaltung sein inhaltvollstes Genüge findet. Formengeist und malerischer Geist, verbunden mit gesanglicher Innigkeit, einigen sich. Ein Duft von eigenthümlicher Poesie führt die Phantasie aus den von strengem Denken angehauchten und dadurch geadelten Formen hinaus in die von liebeseligem Entzücken verklärten Momente des Lebens und an die von solcher Beleuchtung rosig umglänzte Objectivität. Sind ja doch auch

In Begleitung mit dem Orchester entfaltet es aber im Klavierconcerte noch eine neue Stellung. In dem engeren Kreise weniger Instrumente herrscht die möglichste Gleichberechtigung; der Geist dramatischer Gegenseitigkeit ertheilt jeder Rolle nach ihrer persönlichen Befähigung gleichen Antheil. Beim großen Concert ist es anders. Hier herrscht weniger ein dramatischer, als ein lyrischer Styl in monumentaler Großartigkeit. Das Klavier tritt hier mit dem Orchester im Ganzen, in ein dialectisches Verhältniß, das nicht ohne Aehnlichkeit mit dem Chore des antiken Dramas ist; es entfaltet sich in einer Lyrik, welche die Eigenschaften seiner Individualität in vollem Umfange ihres Glanzes zur Geltung bringt. Die Form hat zwar hier nicht die geschlossene, präcis-dramatische Festigkeit des Trios, Quartetts u. s. w., dafür tritt aber die Vielseitigkeit und Elasticität der Klavierfähigkeiten in harmonischer Pracht vor die Anschauung. Das Pianoforte ergreift die Dictatur inmitten der orchestralen Republik, und läßt von gefährdetem Throne herab die Macht fühlen, die ihm als bevorzugtester Individualität zukommen darf. Das Orchester giebt nur sein Votum theils in voller Gesammtheit, theils in einzelnen Stimmen ab, wenn der Commandolaut des Pianofortes ermüdet ist, oder die Unterstützung verlangt. Das Klavier baut eine Form auf, in der es dem Scheine nach symphonischen Inhalt giebt, und sich eine Macht aneignet, die eigentlich dem Orchester gebührt. Seine Natur entfaltet aber die letztere, wie bemerkt, nicht zu dramatischem, sondern zu lyrischem Ergusse, der an die größten Ideen anknüpft, weil es dieselben mit dem makrokosmischen Geiste des Orchesters theilen muß. Es ist wie der Lyriker, der an die Momente der Geschichte anknüpft, aber sich selbst im Vordergrunde hält, und die letztere nur berührt, um die Gluth seines eigenen Egoismus daran auszulassen.

Im großen Concerte macht das Klavier den Uebergang aus seiner anlehnenden Natur zur reinen Selbstständigkeit. In ihm hat es seine Natur, die aus zwei Faktoren besteht, nämlich aus *orchestraler* und specifisch *soloinstrumentaler* Macht, so geschieden, daß es den ersten Theil dem Orchester zurück giebt, und nur den zweiten für sich behält. Die Form ist schwierig, unvermeidlich fast von dem Widerspruche begleitet und getrübt, welcher von den Ansprüchen des Orchesters als einer kosmischen Macht einerseits, und von der persönlichen mikrokosmischen Berechtigung eines Einzelinstrumentes andererseits gebildet wird. Die Großartigkeit der Form verlangt auch für die Idee gleiche Bedeutsamkeit, unvermeidlich geschieht aber hier ein Herabsinken der größeren Idee in eine kleinere. Beethoven hat allein die Klippen dieses Dilemmas ver-

mieden, indem er die glänzenden Gaben des Pianofortes mit dem hohen Zauber beseelt hat, der alle Reize der Virtuosität einer großartigen Harmonie und dem Adel des Gedankens unterordnet.

In seiner Selbstständigkeit theilt sich das Klavier in drei verschiedene Richtungen. Entweder nimmt es die orchestrale, oder die vocale Idee, oder endlich seine Eigenthümlichkeit in speziellstem Sinne gesondert in Angriff.

1) Als Spiegelbild des Orchesters vermittelt es, wie in dem früher bezeichneten Falle, die Vergegenwärtigung der der Tonkunst in reinstem Sinne zugehörigen Instrumentalcompositionen, für kleineren Raum, geringere Kraft, leichtere und müheloſere Handhabung. Alle Symphonien von dem leichtesten Frühlingswehen Haydnscher Spielweisen an, bis zu den aus den tiefsten Abgründen der Seele herausgebornen Dichtungen Beethovens, alle Ouvertüren, von den koketten Gaukeleien Rossinischer Muse an, bis zu dem titanen Freiheitstaumel einer Beethovenschen Egmontouvertüre, die ganze Opernliteratur im leichten, reizenden, edlen, erhabenen Style, die Eintagsblüthen tänzelnder Liebesblumen, die sich dem Irdischen entringenden Gebete kirchlicher Schöpfungen, Alles gleitet im Miniaturbilde über die Tasten des Klaviers. Wie aus einem Zauberspiegel tritt aus ihrer Fläche der ganze Umkreis musikalischen Denkens und Schaffens in allen Formen und Gebilden hervor, zwar ein wenig farbloser und ausgebleichter, als in dem farbenkräftigen Leben der Instrumentalwelt, aber in so niedlichen Conturen, daß es das Verlorene durch andere Reize ersetzt. Das Klavier ist der liebenswürdige Vorleser aller Literatur. Die Musik verlangt die Vergegenwärtigung ihrer Schöpfungen in laut werdender Sprache; die Dichtkunst gestattet stummes Vorstellen und Denken, ein Lesen mit dem Auge. Die Musik ist aber auf den sinnlichen Genuß deshalb mehr hingewiesen, weil sich ihr Inhalt nicht in die Weite der bestimmt ausgeprägten objectiven Welt begiebt, wie in der Poesie, sondern nur andeutungsweise an demselben vorbeistreift und mehrentheils in den Verhältnissen der Sinnlichkeit des Materials eingeschlossen bleibt. Außerdem ist die Musik keine so unmittelbar zugängliche Kunst wie die Poesie; ehe der Eingeweihte seinen Blick so weit geübt hat, um aus den schwierigen Hieroglyphen einer Partitur ein treues Bild des Inhalts zu gewinnen, wie der Leser eines Gedichtes, bedarf es mühevoller, opferreicher Studien. Die Literatur würde somit dem größeren Theile der Kunstfreunde fremd bleiben, da sie zwar für die musikalischen Schöpfungen die gleiche Empfänglichkeit wie für die poetischen erhalten haben, der technischen Entzifferung aber nicht in

gleichem Grade mächtig sind. Ohne das vermittelnde Klavier würde die Musik nimmer eine populäre, sondern eine privilegirte Kunst sein. Mit welcher Sehnsucht wird der Zauber eines angehörten Instrumentalwerkes zu immer neuer Vergegenwärtigung zurückbegehrt. Die Musik ist ja eine Kunst, die auf unersättlicher Wiederholung beruht; keine Leidenschaft ist geläuterter, edler, mit dem Vorrücken des Lebensalters zunehmender, als das Gefühlsschwelgen im Reiche der Töne. Gefühl ist die Innigkeit des geistig verklärten Egoismus, das Genießen des eigenen Selbst in jener unendlichen Expansion, die das Ich über die endlichen Schranken hinaus bis an die Grenzen des Alls hinausführt. Wie diese Grenzen ins Unendliche hinausgerückt sind, so durchschwebt ein ähnlicher Zug den Genuß der egoistischen Idealität, wie sie sich im Gefühlsleben ausprägt. Dies ewige Weiter- und Weiterschwimmen auf dem Strome des Innenlebens, der ins Unbestimmte, Grenzenlose hinausführt, ist charakteristisches Lebensbedürfniß des Gefühls, und da somit das Reich der Töne ein treues Abbild des condensirten Lebensgenusses giebt, so ist das Streben nach unersättlicher Wiederholung erklärt. Das Gefühl macht glücklich, nicht wegen seines Inhaltes, sondern wegen des Bewußtwerdens egoistischen Innenlebens, und gerade deßhalb entzückt die Musik, weil sie eben so wie das Gefühl mehr in der Macht der Bewegung eines geheimnißvollen Lebensprinzipes, als in den Beziehungen zu bestimmter Objectivität beruht. Das Klavier wird der Vermittler dieses ideellen Genießens der Egoität, es zaubert den Wünschen des Gefühls ihre Erfüllung herbei, und wo Herz und Gefühl waltet, hat es seine Stätte aufgeschlagen. Aber nicht nur die Poesien der Klänge, die die Schönheiten der Welt berühren, giebt es bereitwillig und leichtflüssig wieder, so oft es begehrt wird, es vertritt auch religiöse, göttliche Tonesweihe; es muß im Familienkreise die Orgel ersetzen. Wo von Herz und Gefühl die Rede ist, kann auch der Begriff der Religion nicht weit ab sein. Religion beginnt zwar überhaupt da, wo von der Sinnenwelt abstrahirt und ihre Existenz in die dämmernde Weite der mystischen Innenwelt als auf einen eigenen höheren Standpunkt verlegt wird, und demgemäß wohnt ein religiöses Element in jeder Musik, aber der psychologische Egoismus scheidet in dem weiten Umkreise seiner Innerlichkeit noch ein bestimmtes Gebiet ab, wo er sein in unbewußter Ausdehnung waltendes Lebensprinzip direkt personificirt und verehrt; und der dieser Idee gewidmete Cultus ist Religion. Wo in Familien die schöne Sitte gemeinsamen Gottesdienstes herrscht, ist es wieder das Klavier, welches die erhabenen Weisen des Chorales anstimmt, und die

weihevoll gestimmten Gemüther zu dem höchsten Genusse der Poesie, zu dem mystischen Entzücken des Gebetes verbindet.

2) In neuerer Zeit besonders hat das Klavier lernen müssen, auch den menschlichen Gesang nachzubilden. Dies ist selbstverständlich nicht in dem Sinne zu verstehen, als ob es früher nicht gesangliche Elemente genugsam ausgebildet hätte. Es besteht aber ein Unterschied zwischen diesen und denen im modernen Sinne. Jene früheren Gesangweisen sind unmittelbarer Ausdruck des Instrumentes, sind diejenige Form declamirender Singesweise, wie sie mit Rücksicht auf den Organismus des Instrumentes gedacht und demgemäß ausgeführt wurden. Sie repräsentiren allerdings eine vocale Idee, aber abstrahiren von Hause aus von der ursprünglichen, auf Declamation aus menschlichem Gesangorgane berechneten Darstellung, sie haben sich den speziellen Bedingungen des Instrumentes assimilirt. Anders verhält es sich mit der Sangesweise der Modernität. Hier wird die wirklich für den Klang menschlicher Declamation bestimmte Kantilene unverändert dem Klaviere zur Ausführung übertragen, und nur die Begleitung dem zu reicherem Ausschmucke hinneigenden Klaviergeiste ganz in die Hände gegeben. — Es wäre nun gewiß sehr unrecht, zu behaupten, daß das Klavier mit Glück einen Ersatz für diese Seite der Musik böte. Seine Natur ist ja mehr auf Flüssigkeit des Tonelementes, auf Verbindung, auf Gestaltung, als auf Ausdruck hingewiesen. Indeß, so machtlos auch sein Klang dem Gesange gegenüber sein mag, so hat er doch eine so reiche Nüancirung, daß er im mehrstimmigen Spiel den Contrast zwischen einer singenden und einer begleitenden Idee glücklich dem ursprünglichen Verhältniß nachbilden kann, und die Phantasie mit reizender Illusion ergötzt. — Auch fällt die vollendetere Klangweise englisch gebauter Pianofortes in die Wagschale; fehlt einerseits freilich der Text, so erwächst an Stelle dieses Verlustes ein Vorzug in Eigenschaften, die zu den vorzüglichsten Anforderungen des Gesanges gehören, in der Praxis aber selten angetroffen werden: nämlich Bestimmtheit des Ansatzes, Reinheit der Intervalle, Ausgleichung der Stimmregister und klare Sonderung des Passagenelementes. Geht dem Klaviere daher auch die Macht des im Worte liegenden Ausdrucks und der Reiz menschlichen Kehllautes ab, so giebt es doch in dem nachgeahmten Abbilde geistige Elemente anderer Art, welche die Phantasie befriedigen. Zudem ist die letztere nie damit unzufrieden, gegen objective Bestimmtheit ihre so gern ausschweifende und in die Freiheit unbestimmter Weite hinauseilende Triebkraft einzutauschen; an Stelle des fehlenden Textes setzt sie gar bald die volle Romantik

ihrer Poesie. — Ueberdem offenbart das Klavier eine ganz eigenthümliche Geschicklichkeit, wenn es hier seine Aufgabe löst, die scheinbar nicht in dem Bereiche seiner Kräfte liegt. Das Moment der absoluten Geschicklichkeit menschlicher Bemühung in der Ueberwindung eines Stoffes, das Abringen einer Idee von demselben, ist in dem Begriffe der Kunst ein integrirendes Element. Es fällt durchaus stark mit in das Gewicht der ästhetischen Wirkung, und hat in den erhaben klingenden Definitionen des Schönen innerhalb der Hegelschen Schule zu wenig Beachtung erfahren. Die vocale Behandlung des Klaviers hat darin ihren eigenthümlichen Zauber, weil der sinnliche Stoff hier beinahe etwas zu stark vergeistigt wird. Beruht Kunst auch im Allgemeinen auf derjenigen Beseelung des Stoffes, die mit seiner Leistungsfähigkeit im Einklange steht, so hat jene Seitenbewegung, welche ihn etwas zu stark mit der Geistigkeit tränkt, immer doch einen eigenthümlichen Reiz für die Phantasie, welcher erst da erlischt, wo das Maaß zu weit überschritten wird. Und so repräsentirt sich denn in der Gesangeskunst des Pianofortes eine Abzweigung seiner Kunstfertigkeit, die als Erweiterung seiner Idee beachtenswerth ist. Ihr Reiz war, als er entdeckt wurde, so mächtig, daß er über ein Jahrzehnt die Virtuosität vorwiegend beherrscht hat. Und dieser Epoche verdankt die Literatur die zahlreichen liedartigen Compositionen, die als Lieder ohne Worte, Paraphrasen oder Transscriptionen von Mendelssohn, Liszt und Th. Kullak ihren Rundgang über die Welt gemacht haben, und seitdem eingebürgert geblieben sind. Der Contrast eines singenden und eines begleitenden Prinzipes, die Darstellung zweier in der Klangfarbe unterschiedener Persönlichkeiten ist der hauptsächlichste Reiz dieser Gattung.

3) Seinen eigenthümlichen und charakteristischen Geist entfaltet das Klavier aber da am meisten, wo es weder Orchester noch Gesang in einseitiger Weise nachbildet, sondern seine individuellen Mittel in einer ihnen specifisch angemessenen Verwendung ausbeutet. Das vocale und das instrumentale Prinzip sind nur die allgemeinsten Faktoren der Musik. Indem jedes Instrument in seiner besonderen Weise und mit seinen speziellen Mitteln den Versuch macht, die im Vocalen liegende Idee des Ausdrucks in anderer Form theils erweitert, theils nur modificirt wiederzugeben, führt es die Betrachtung auf ein drittes Element, nämlich auf die Verfolgung jener oben genannten Faktoren in das Detail. Zieht man die Grenzen der Begriffe des Vocalen und des Instrumentalen nicht zu streng, so stehen sie sich fast so gegenüber wie Ausdruck und Form, und jedes Instrument hat eben darin seine specifische Eigen-

thümlichkeit, wie es diese beiden Prinzipe zur Einheit verschmilzt. Zwar ist weder das Vocale allein Ausdruck, noch das Instrumentale Form, jedes versenkt sich in das Andere und nimmt von ihm an, die Uridee aber legt die Keime des Ausdrucks und der Gestaltung oder Form in der angegebenen Weise auseinander. Das Interessante bei jedem Einzelinstrument ist aber eben die Art und Weise, wie es den ursprünglichen Conflikt versöhnt, wie es in seiner individuellen Technik und Klangfarbe den Ausdruck ermöglicht, und mit welchen Mitteln es denselben erweitert. Die größere oder geringere Fähigkeit, beide Seiten zu umfassen, in der Umfassung ein Uebergewicht für die eine oder andere erkennen zu lassen, die verschiedenen Proportionen beider Elemente also sind für die vertieftere ästhetische Anschauung ein noch feinerer Reiz, als jener, der in der allgemeinen Sphäre des vocalen und instrumentalen Gegensatzes beruht. Dieser verfeinerte Reiz wird eben gewonnen, wenn sich die Betrachtung aus der musikalischen Allgemeinheit zurückzieht und in den persönlichen Lebenskreis des einzelnen Instrumentes begiebt.

Alle bisher angegebenen Lebensstellungen des Pianofortes waren noch nicht sein eigenes Element. Das letztere offenbart sich vielmehr nicht in der Aehnlichkeit mit Orchester und Gesang, die von ihm nachgebildet werden, als in dem Unterschiede. Mit dem Orchester hat das Piano zwar die Zahl der Töne gemein, und das reich ausathmende, vollständige Tonleben wird in dem Einen wie in dem Andern sich ausprägen. Wenn aber das Orchester dieses Element mehr in gleichzeitigem Ausdrucke verwendet, so ist das Klavier auf nach einander folgende Auseinanderlegung hingewiesen. Das Orchester repräsentirt eine makrokosmische Macht in vollerem Sinne: menschlichen Ausdruck in der Form der Gattung, das Piano giebt nur ein Abbild jener Macht, und dieses in der Form einer Einzelindividualität. Jenes verwendet die wirkliche Vielheit menschlicher Persönlichkeiten; soll daher diese Idee zu einer ihr angemessenen Form, die Vielheit zur Harmonie der Einheit gelangen, so müssen die Elemente in einer Weise verbunden werden, worin sie sich gegenseitig als nothwendig bedingen, und dies kann nur in einer mehr gleichzeitig wirkenden Polyphonie erreicht werden. Eine gewisse Gleichberechtigung und Rücksichten der Gegenseitigkeit schränken die individuelle Macht der einzelnen Stimmen ein, und gestatten ihnen nur eine auf das Ganze gerichtete Entäußerung ihrer Kräfte. Das Klavier nun wird natürlich diejenige Seite seines musikalischen Geistes nicht fallen lassen, welche in reicher, voller Ton-

pracht besteht. Aber sowohl die Natur der Hand als eine in einer beständigen orchestralen Vollgriffigkeit sich herausstellende Monotonie des Klanges, zwingen zu einer im Nacheinander sich ausbreitenden Form der Tonvielheit. Daher ist das Brillante, das Tonflüssige, das Virtuosenmäßige Charakter der Klaviermusik. — Wohlverstanden sind die eben bezeichneten Gegensätze nicht im Sinne der absoluten Ausschließlichkeit zu nehmen, auch das Orchester wird brillant, auch das Klavier ist polyphon; sie gelten im Allgemeinen nur und in der bedeutenden Mehrheit der Fälle.

Im Nacheinander entfaltet also das Klavier seine Klangeigenthümlichkeit und es stellt sich zuvörderst heraus, daß die Idee der Figuration, die Zeichnung der Passage zu besonderer Vollendung ausgebildet werden muß. Kein Instrument kann sich in dem Reichthum der figurativen Verzackungen, Verschlingungen und Tongewinde im Entferntesten mit dem Klavier messen. Die Musterkarten, die sich hier zu den wunderbarsten Tongeweben in theils regulärer, theils willkührlicher, in einfacher und in der buntest zusammengesetzten Form auseinanderspinnen, sind hier einzig in ihrer Art. Die Etüde, welche diesen sinnlichen Reiz ausbeutet, hat eine Mannigfaltigkeit und einen Reichthum der Charakteristik aufzuweisen, wie er nirgends wiederkehrt. — Gießt das Klavier das Füllhorn seiner Figuration um die festen getragenen Töne des Gesanges, so entsteht jener oben erwähnte Reiz der unter Nr. 2. erwähnten, eine Zeit lang damit epochemachenden Virtuosität, welche zwei Principe auf einem Organ ausdrückt. Nur ist hier die brillante Seite noch mehr zu betonen als dort, wo die Nachahmung des Vocalen im Vordergrunde stand. Gerade die, lange Zeit einseitig diesen Reiz ausbeutende Virtuosität hat die Geläufigkeit, die figurative Pracht und die sinnbildlichen Eigenschaften des Klaviers zu einer Höhe und Mannigfaltigkeit gesteigert, über welche nichts hinausgeht. Endlich aber cultivirt das Klavier alle nur erdenklichen Formen der Composition und alle Stylgattungen; wirkt polyphon, monophon, instrumental, vocal. Grundcharakter aber bleibt, was die Klangfarbe betrifft, ein perlendes, graziös flüssiges, glöckchenartiges Tonelement. Wurde im Anfang dieser Abhandlung auch die Individualitätslosigkeit des Klaviers betont, so geschah dies nur in relativem Sinne, im Vergleich mit den anderen Instrumenten. Sobald sich der empfangende Geist tiefer in die Unterschiede der Klaviereigenschaften einlebt, findet er das Schöne in ihnen in der besonderen Modification des Graciösen, Lieblichen, durch Nied-

lichkeit Reizenden ausgeprägt. — Vor Allem charakterisirt die Grazie alle Stadien der Klavierschönheit, und geht selbst durch die Momente des Erhabenen und Prächtigen als ursprünglicher Zug hindurch.

Die Grazie ist eine Modification des Rein-Schönen, welches nach Zeising darin sein Wesen hat, daß von den drei der Schönheit überhaupt zukommenden Faktoren: Größe, Wirkung und Form, die letztere prävalirt. Richtiger jedoch ist das Rein-Schöne als diejenige Versöhnung und Ausgleichung der in ihm ruhenden Elemente zu bezeichnen, in welcher gar keins prävalirt, sondern der Reiz auf die Subjectivität sowohl, wie die objectiven Verhältnisse von einer solchen Befriedigung, Milde und Ruhe durchdrungen sind, daß nichts als die unmittelbare Harmonie vor die Anschauung tritt. Es würde sich vielleicht nachweisen lassen, daß diese Definition mit der Zeising'schen am letzten Ende Berührungspunkte gemein haben muß; wie die letztere aber gefaßt ist, läßt sich ein Theil der Göthe'schen, Raphael'schen, Mozart'schen Werke, die bekanntlich das rein Schöne im höchsten Maaße repräsentiren, damit nicht zusammenreimen.

Das Graziöse hat seinen Namen höchst wahrscheinlich von der Anschauung der im leichtbeschwingten Tanz befindlichen Gruppe der Grazien entlehnt. Es drückt die Negation der Schwerkraft aus, welche so weit überwunden ist, daß aus dem jeweiligen Stoffe diejenige Geistigkeit herausschaut, die ihm innewohnen kann. Da das Graziöse ein Theil des rein Schönen ist, so findet auch in dem Verhältnisse der eben genannten beiden Faktoren die oben erwähnte Harmonie statt. Weder überwiegt der Geist in einem Grade, daß die Wirkung des materiellen Stoffes zu Grunde geht, noch drängt sich die Körperlichkeit desselben so in den Vordergrund, daß die aus ihm erblühende geistige Seite Abbruch erleidet. Im Tanz würde z. B. eine zu große Hast der Bewegung auf ein Uebergewicht psychischer Leidenschaft oder physischer Aufregung hindeuten. Eine gewisse Ruhe und sanft gerundete Bewegungen, vereint mit freundlicher Anmuth des Blickes, müssen in diesem Beispiele zusammentreffen. Das Erste negirt die zu senkrechter Ruhe hinneigende Schwerkraft, das Letztere deutet den Geist an, der alle Anstrengung so weit beseitigt hat, um sich in harmonischer Versöhnung seiner materiellen Seite zu erinnern. Beide Faktoren negiren ihre auseinandertreibenden Extreme, um in Harmonie beisammen zu sein. — Der Begriff des Graziösen wird nun auch auf die ruhende rein äußerliche Form übertragen, wo es scheint, als ob die schöpferische That in der Materie den

Zug der Schwere habe vergessen machen wollen, also z. B. auf eine schlank gebaute menschliche Gestalt, auf Thierformen, die zur Schnellfüßigkeit wie geschaffen erscheinen, z. B. Gazelle, Reh, Hirsch, auf den schlank emporstrebenden Bau eines Thurmes. Später wird das Graziöse in übertragener Bedeutung auch auf geistige Gebiete ausgedehnt, also z. B. auf ein Gedicht, das im Vers- und Reimbaue besondere Leichtigkeit zeigt, in welchem die Gedanken nicht mächtig genug sind, um jene übersehen zu lassen, und jene so besonders geschickt in die Augen springen, daß sie den Gedanken der Materialität noch wach erhalten. Auf den Klang angewendet, wird von Grazie da die Rede sein können, wo die sinnliche Macht des Tonfluidums nicht bewältigend genug in das Gewicht fällt, sondern etwas leicht Bewegliches, Luftiges, zum Aether sich Aufschwingendes als Eigenschaft in sich trägt.

Diese Attribute fallen dem Klaviertone in hohem Maaße zu. Während das Tonvolumen des Gesanges oder der Blase-Instrumente z. B., durch die Größe des Reizes und Macht ihres Ausdrucks, entweder zu sinnlicher Schwelgerei oder zum Aufschwung in das Erhabene anregen, läßt die Flüssigkeit, die perlende, elastisch aufhüpfende Klangbeschaffenheit des Klaviertones die Phantasie unmittelbar in die Vorstellungen eines leichtbeschwingten, ätheranstrebenden Reigens von Tongeistern hinübergleiten. Dieses Perlende, Aufhüpfende ist Grundcharakter des Klaviertones, es ist im hammerartigen Mechanismus begründet und die Kunst des Spieles wird, wie wir im Folgenden sehen werden, dem entsprechend den Fingermechanismus ausbilden müssen. Zwar werden sich *mehrere* Tonfarben ergeben, aber die am Häufigsten wiederkehrende, und das Klavier in seiner Eigenthümlichkeit bezeichnende, ist die des sogenannten perlenden Anschlags. —

Beschränkt sich bei der Grazie die Größenerscheinung des Objectes auf ein Minimum, so entsteht das *Niedliche*. Der Klavierton spielt offenbar in dieses Gebiet vielfach hinüber, besonders im leisen Anschlage der oberen Töne. Nur ist das Tonvolumen auch hier nicht klein und durch die Natur des Anschlags leise genug, um eine Betonung des genannten Begriffes zu rechtfertigen; es bleibt mehr beim lieblich Graziösen. — Aehnliches gilt vom Herüberstreifen an das Prächtige, Erhabene, Dämonische, Finstere, das wieder mehr durch die *tiefen* Tonlagen des Klaviers erreicht wird. Da die Mitte die Normallage enthält, so wird auch diese Nüance des Klangreizes nur zu vorübergehender Schattirung benutzt werden können. Das Brillante und Prächtige, das in der Natur schneller Tonverbindung liegt, bleibt dem Graziösen noch am con-

tinuirlichsten beigesellt. Das einfach Reizende endlich würde in der besondern Färbung des Lieblichen, Einschmeichelnden gleichfalls zum Graziösen hinzutreten. Das Reizende ist die unmittelbare Sympathie, die vom Stofflichen ausgeht und früher seine Wirkung auf das empfangende Subject ausübt, als die Harmonie von Idee und Stoff. — Dieses Reizende ist dem Klaviertone in hohem Grade eigen, indem er, besonders bei der modernen Stärke der Hammerbefilzung, eine besondere Süßigkeit und Milde inmitten seiner andern Eigenschaften bewahrt, so daß der Gehörssinn unmittelbar von ihm eingenommen wird. — Die Klaviertöne in der Höhe halten die Phantasie in der Schwebe zwischen zwei Vorstellungen, zwischen den schmeichelnden Lauten von Stimmen, die luftigeren, elfenhaften einer überirdischen Region angehörenden Wesen angedichtet werden, und zwischen den Bewegungen eben solcher Wesen, nämlich dem geisterhaften leichten Aufhüpfen und Springen. Die Mittellagen der Klaviatur umweben ein normal gesangliches Element mit der perlenden Schönheit, und die tiefen Töne malen nicht allein Naturlaute, wie Windsgebrause, Wogenschall, Murmeln des Donners — oder ferne Glocken- und Orgelklänge, sondern eignen sich zur Schattirung alles Dessen, was in die finstern Regionen dämonischer Gewalten hinüberstreift. Die Tiefe ist analog dem Dunkel, was die Phantasie in finstern Abgründen erschaut, alles Unheimliche, Grauenhafte, was auf Meeresgründen, in der Unterwelt hauset, findet Sprache und Ausdruck in den Baßklängen des Pianos. Ein großer Theil der sogenannten Tonmalerei schreibt sich geradezu von den Effekten des Klaviers her. Das Letztere hat in der Literatur sein Gewitter, seine Windsbraut, seinen Sturm, sein Meeresrauschen, seine Glockenklänge — seine Elfenreigen, Perlenergüsse, Schaumperlen, Glockenklänge, Mai- und Blumenregen aufzuweisen. Componisten, wie Beethoven, Hummel, Steibelt, Schubert, Liszt, Th. Kullak, Dreyschock, Schulhoff, Willmers, Taubert u. A., sind hier Landschaftsmaler gewesen. Menschenlaut, Naturlaut, Geisterlaut schweben in den Bau der Formen mit hinein und schattiren mit malerischem Reize, mit phantastischer Dichtersehnsucht denjenigen Theil des Ausdrucks, der neben dem Geiste der Gestaltung sein inhaltvollstes Genüge findet. Formengeist und malerischer Geist, verbunden mit gesanglicher Innigkeit, einigen sich. Ein Duft von eigenthümlicher Poesie führt die Phantasie aus den von strengem Denken angehauchten und dadurch geadelten Formen hinaus in die von liebeseligem Entzücken verklärten Momente des Lebens und an die von solcher Beleuchtung rosig umglänzte Objectivität. Sind ja doch auch

direkte Laute des Menschentreibens und Thierlebens, Fabrikhämmern, Summen des Spinnrades, Mühlengeklapper, der Lauf der Gazelle, Schwalbengezwitscher, Nachtigall und Grasmücke, Summen des Maikäfers, der Flug der Libelle, das Geschwirr des wilden Jägers u. s. w. dem Klavierklange abgelauscht worden.

Es stellt sich somit heraus, daß das Klavierschöne, trotz der Einförmigkeit, die es an Klangfarbe dem Orchester gegenüber hat, doch das Gebiet des musikalisch Schönen in großem Umfange in sich aufnimmt. Es gab die Form im vollen Reichthum ihrer Arten, in der geistvollsten Behandlung der größten Künstler, den Gesang in möglichst treuem Abbilde, und trotz der Farbenarmuth des Klanges, Tonmalereien in so weiter Ausdehnung wie das Orchester. Unterdrückte die genannte Monotonie und Kürze seines Klanges in den letzten beiden Punkten ein vollkommenes Gelingen, so stellte sich das Moment persönlicher Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit mit einem Reize anderer Art an die Stelle des von der Natur mißgünstig Bedachten. Dazu kam die Nothwendigkeit des Flüssigen, Brillanten und Virtuosenmäßigen, die in dem Wesen des Pianos begründet sind, und endlich der Hauch der Grazie, der aus dem allgemeinen Umrisse des Schönen hier eine ganz besondere Berücksichtigung und Ausbildung erfährt.

Wir haben schließlich noch zwei Gebiete zu berühren, die dem Klavierschönen in ganz besonderer Weise eigen sind, und den bisher mehr allgemein gehaltenen Umriß des letzteren auf ein paar Einzelzweige überleiten: 1) die Kunst der Improvisation; 2) das Virtuosenthum.

Es wurde bereits im Laufe des Anfangs erwähnt, daß die Hegelsche Definition der Kunst, als des „sinnlichen Scheinens der Idee", nicht mehr ausreicht. Sie trifft nur für den höchsten Standpunkt der Kunst zu, ist aber für eine große Anzahl geringerer Elemente unzureichend. Kunst ist zunächst eine Erscheinung menschlicher Geschicklichkeit, einen sinnlichen Stoff so zu behandeln, daß er je nach den verschiedenen Graden seiner Leistungsfähigkeit Formen annimmt, welche dem idealen Bedürfnisse des menschlichen Willens entsprechen. Im höchsten Standpunkte nun vergißt man allerdings die Elemente: Stoff und menschliche Geschicklichkeit, indem dort die Macht der Idee, die in jenem Standpunkt als möglichst bedeutend vorausgesetzt wird, einen so überwältigenden Reiz ausübt, daß das Andere nicht in die Beachtung fällt. Alle geringeren Standpunkte aber, und vor Allem die anhängenden Künste stehen mehr oder minder mit den Präliminarien Stoff und Geschicklichkeit in Verbindung. Alle diejenigen, die kein todtes Material haben, sondern

lebendigen Naturstoff mit betheiligen, wirken nicht durch die reine Idee allein, sondern haben einen Theil ihrer ästhetischen Wirkung in den zuletzt genannten beiden Faktoren, z. B. Tanz, Mimik, Schauspielkunst, Improvisation, Virtuosenthum, Lithographie, Vorlesen und endlich die große Anzahl der Kunstfertigkeiten, die das Handwerk veredeln und gewissermaßen zur Kunst hinüberleiten. In allen diesen steht die Geschicklichkeit in der Ueberwindung der stofflichen Schwierigkeiten mit im Vordergrunde.

Eine solche anhängende Kunst ist auch die Improvisation, und nächst der Dichtkunst ist das Klavierspiel die Sphäre, in welcher sie am vollkommensten zur Erscheinung gelangt. Andere Instrumente sind theils zu unvollkommen, um die allerdings stellenweise noch schwierigere Mechanik der Ueberwindung dankbar genug zu belohnen, theils, wie die Orgel, durch äußerliche Beschaffung unpraktisch und durch die Einseitigkeit des Styles nicht so produktiv wie das Klavier. In den bildenden Künsten ist der technischen Beschaffung wegen eine Improvisation entweder gar nicht, oder, wie z. B. in der Malerei, nur zum Theil zu ermöglichen.

Der Stoff, der nun bei der Improvisation vorliegt, ist die Naturkraft der Phantasie, die Elasticität ihrer Zeugungsmacht, besonders die Schnellkraft und Geistesgegenwart in der Entäußerung des Inhalts; die Geschicklichkeit besteht darin, die unter solchen Umständen sich hervordrängenden Ausbrüche in das Gewand einer vernünftigen Form zu kleiden.

Der Stoff gehört also hier zu den höchsten Leistungen der Naturkraft, und schon die bloße Anwesenheit desselben übt einen Reiz aus, wie keine andere Stofflichkeit. Die Stärke sowie die Behandlung desselben sind freilich zwei Faktoren, die in sehr verschiedenen Mischungen ein mehr oder minder proportionales Verhältniß gegen einander haben können. Am seltensten wird freilich ein solches Resultat aus beiden hervorgehen, daß die Idee in absoluter Klarheit und ungetrübter Reinheit bloß aus sich wirkt. Obwohl auch solche Fälle von großen Meistern wie Bach, Mozart, Beethoven überliefert werden, kommen doch bei der Wirkung die Umstände des Momentes zu sehr mit in Betracht.

Die Improvisation ist die Gymnastik der Phantasie, die Rennbahn, in der sich alle ihre Eigenschaften, Genialität der Erfindung, Gewandtheit in der Beherrschung aller Regeln, und der überlegende Geist der Form in allen Graden produciren können. Und daneben mag der Glanz der Spieltechnik in allen Farben schillern. Die Improvisation ist das Mienenspiel der inneren Psyche, die freie Rede in Tönen, welche

alle Vortheile der Beredtsamkeit, die Wirkung des Momentes geltend machen darf, in dem letzteren wesentlich und für denselben existirend; durch seinen Reiz das ersetzend, was der Leistung an vollendetem Kunstwerthe fehlen mag. Sie ist die ideellste Seite des Reizenden überhaupt. Das Sensuale, welches das letztere charakterisirt, hat sich bis zu seiner höchsten Form, zur lebendigen Psyche emporgehoben. Das Auf- und Niederwogen, das Circuliren des ätherischesten Lebensfluidums tritt hier vor die Anschauung. Der Zuhörer lauscht gespannt dem mysteriösen Kaleidoscop, wie es die von der Objectivität in die dunkelfarbige Tiefe der Seele aufgenommenen Bilder zurückspiegelt und aneinanderreiht. Der Genuß der Improvisation ist eigentlich ein psychisch-anatomischer, ein Einblick in den wunderbarsten Mechanismus, den die Schöpfung hervorgebracht, vermittelt durch die Form des günstigsten Materiales.

Diese Charakteristik der Improvisation gilt freilich ihrer künstlerischen Ausübung. Zu trennen sind davon diejenigen Arten, die mit schüchternen Versuchen des Dilettantismus, oder mit bloß technischer Spielseeligkeit näher zusammenhängen. Ohne den letzteren das Wort zu reden, tragen doch auch sie ihre Berechtigung in sich, und wenn es erwiesen ist, daß das blinde Tappen in den Geheimnissen der Kunst, das erste Aufkeimen phantastischer Gelüste, der ganze dilettantische Standpunkt in seinem Vorahnen des Schönen, das letztere doch allmählich anbahnt, in seinem Reize erhält, oft sogar noch größere Glückseligkeit gewährt, als die künstlerische Sachkundigkeit, die wegen ihrer Klarheit fast immer mit dem unglücklichen Nichtgenügen des einsichtigen Geistes verbunden bleibt, so muß auch in diesem Sinne dem Klavier die dankbarste Anerkennung gezollt werden.

Wir gehen zum letzten Punkte über. Bisher beschäftigte sich die Betrachtung einestheils mit Aeußerlichem. Es zeigte die Weite und den Umfang des Lebenskreises, in welchem das Klavier als nothwendig und nützlich erschien, und rechtfertigte dadurch gewissermaßen die Erscheinung eines Werks, das sich die Aufgabe stellte, eine Monographie diesem Instrumente zu widmen. Andererseits gab die Betrachtung ein allgemeines Abbild des Schönen, wie es sich in den Lebensbedingungen und organischen Verhältnissen des Klaviers entwickeln mußte. Dieser ganze Theil gab das Schöne von Seiten seiner receptiven Erkenntniß. Der letzte Abschnitt gehört zwar auch noch der letzteren an, leitet jedoch über zu der praktischen Productivität, zu der Ausführung, die im Folgenden genaue Darstellung verlangen wird.

Die wirklich praktische Behandlung des Klaviers ist die Kunst, das Klavierschöne in der Reinheit und dem Umfange der Ideen sinnlich darzustellen, die im Vorangehenden gegeben wurden. Wird diese Aufgabe so erreicht, daß über der ideellen Schönheit die Geschicklichkeit des Spielers vergessen wird, so ist hier, wie in dem oben erwähnten allgemeinen ästhetischen Processe, im Besonderen die *höchste* Form der Aufgabe gelöst. Keineswegs ist sie aber die einzige. Eine große, in Bezug auf den Dilettantismus überwiegende, Summe von Erscheinungen hat ihre Wirkung in den niederen ästhetischen Momenten der Geschicklichkeit, in der Behandlung des Stoffes. Dies kommt daher, weil die Schwierigkeiten der musikalischen Technik so bedeutend sind, daß sie einer Sonderkunst anzugehören das Recht haben. Der Klavierspieler behandelt nicht einen ihm von der Natur angeborenen Mechanismus, wie der Declamator, der in seinem Materiale von Kindheit an lebt und denkt. Der Spieler muß sich seinen Mechanismus durch unsägliche Opfer erringen. Dies ist ein Unterschied, und giebt dem Klavierspiele, als rein *reproductiver* Kunst, einen höheren Werth als anderen nur vermittelnden Künsten. In der höchsten Meisterschaft der Reproduction zeigt sich nun aber die sogenannte *Virtuosität*. Indem das Klavier diesen anhängenden Kunstzweig, gewissermaßen als etwas Besonderes neben der Idee des allgemein Musikalischen, zu einer vorzüglichsten Geltung bringt, fügt es zu dem Umkreise seiner bis hierher aufgezeigten Eigenthümlichkeiten auch noch diese Seite des Schönen hinzu. — Ob zwar alle Instrumente ihren Beitrag zum Virtuosenthume geben, so zeigt sich in keiner Sphäre eine solche Fülle bedeutender Erscheinungen, wie in der des Klaviers. Eine Geistesbegabtheit, wie sie sich rein in der reproducirenden Virtuosität bei einem Liszt und Mendelssohn bewährte, war eine ganz neue Form der ästhetischen Manifestation. — An die genannten schließen sich aber auch noch andere nennenswerthe Persönlichkeiten.

Das Schöne in *absolutem* Sinne trennt sich durch die *subjective*, eben angedeutete Auffassung, noch in eine Reihe geistreicher Unterschiede. Die nähere Aufzeigung derselben bildet einen Zweig des Klavierschönen für sich, und bedarf einer besonderen Betrachtung. Ihr Inhalt ist kein anderer als das Virtuosenthum in seiner geschichtlichen, mannigfach nüancirten Entwickelung. Die bis hierher allgemein gehaltene ästhetische Analyse wendet sich zu dem *Historischen*, welches im zweiten Kapitel in den Hauptzügen seine Erledigung erhält.

Zweites Kapitel.

Geschichte der Klavier-Virtuosität.

Wenn die ästhetische Erkenntniß des Schönen eine philosophische Analyse der objectiv-subjectiven Eigenschaften des letzteren zu ihrem Inhalte macht, bewegt sie sich in der unmittelbaren und allgemeinen Erscheinung ihres Objects. Eine weiter fortgesetzte Vertiefung in dessen Wesen führt auf die historische Betrachtung. Dieselbe bringt in eine Seite noch neuer Unterschiede ein, die dem Objecte inne wohnen, und vollendet einerseits die Vergeistigung des ästhetischen Genusses, welche zur Aufgabe der Aesthetik gehört, als sie auch andererseits die nothwendige Forderung der objectiven Wissenschaft ergänzt. Historische und philosophische Erkenntniß gehören immer zusammen.

Demgemäß folgt hier nun ein geschichtlicher Ueberblick über die Entwickelung des Klavierspiels. Selbstverständlich hat derselbe sich an die großen Meister des letzteren anzulehnen, welche in Spiel und Komposition Bahn und Richtung angeben, in welche die Allgemeinheit der Zeitgenossen einschlagen mußte, weil das Vorbild der Lehrer maßgebend für die Nacheifernden ist. An die Geschichte der praktischen Seite des Klavierspiels, wie es sich an dem persönlichen Beispiel der Meister zeigt, wird sich eine historische Uebersicht der schriftlich niedergelegten Methoden der Klavierbehandlung anreihen müssen. Die Geschichte der Praxis und der Theorie gehören naturgemäß zusammen, wo es sich um Vergegenwärtigung des historischen Bildes handelt.

Die Geschichte der praktischen Seite älterer Zeit hat ihre namhaften Schwierigkeiten. Erstens wird von den Zeitgenossen wenig mehr als Allgemeines, und selbst dieses in nicht immer klarer Verständlichkeit über die Spielweisen der Meister berichtet; zweitens ist dem Urtheile insofern nur eine relative Gültigkeit beizumessen, als die ältere Zeit offenbar dasselbe von einem ganz anderen Standpunkte aus fällen mußte, als die unsere. Wo etwas Neues sich Bahn bricht, wird die Wirkung die Ruhe des objectiven Urtheils immer mehr oder weniger beeinträchtigen; nur von dem Höhenpunkte einer in sich abgeschlossenen Entwickelung kann solch Urtheil Vertrauen und Anerkennung beanspruchen. Gleichwohl wird es immerhin feststehen, daß die geistige Seite eher ihr Recht erfahren mußte, vielleicht sogar noch zu wenig hervorgehoben sein dürfte, wenn man bedenkt, daß selbst bei der heutigen Bildung

eine allmählig nur sich gestaltende Reife in das Verständniß eines Bach und Beethoven eindringt. Die technische Seite ist aber gewiß überschätzt worden, indem einestheils die Instrumente älterer Zeit dieselbe nur einseitig anregen konnten, andererseits von den Berichterstattern auf Dinge Gewicht gelegt wird, die heutzutage zu den selbstverständlichen elementaren Bedürfnissen gehören.

Günstiger stellt sich natürlich die Geschichte der neueren Zeit, indem theils die eigene Anschauung den schnellen Prozeß der Entwickelung verfolgen durfte, theils mündliche Ueberlieferungen zu ihrer Berichtigung und Ergänzung das Nöthige beitragen konnten.

Außer den beiden zuletzt genannten Quellen sind im Ganzen für die Darstellung des nachfolgenden historischen Bildes noch benutzt worden: Gerber's Lexikon der Tonkünstler; Forkel: Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke; Otto Jahn: W. A. Mozart IV. Theil; Brendel: Geschichte der Musik; Marx: Beethoven; die Klavierschule von Adam, Kalkbrenner, Hummel, Czerny, und für die letztere Zeit noch das übereinstimmende Resultat schriftlicher Berichte.

Die eigentliche Virtuosität beginnt mit Domenico Scarlatti und Johann Sebastian Bach (jener geb. 1683, dieser 1685). So interessant es wäre, die historischen Notizen auf die Virtuosen vorhergehender Zeit zu erstrecken, so verlangt der ästhetische Zweck doch in der Ausdehnung des geschichtlichen Bildes eine gewisse Beschränkung. Es giebt einen Punkt, wo historische und ästhetische Erkenntniß verschiedene Interessen verfolgen, und für die letztere ist es von wenig Nutzen, auf die große Zahl der vorbachischen Pianisten einzugehen, die ihr Instrument in einer unvollkommenen Weise behandelten.

Von Scarlatti wird nur Allgemeines berichtet. Er wird der größte Klavierist seiner Zeit genannt. Ohne Zweifel war aber auch Händel ein bedeutender Spieler, obwohl er nicht so nachdrücklich hervorgehoben wird. Genauere Notizen über die Klavierbehandlung Beider fehlen. Es läßt sich aus den Werken derselben nur vermuthen (wie es auch Jahn thut IV. S. 5), daß sie hinsichtlich der Fingersetzung dem Fortschritte Bach's sehr nahe gestanden haben.

Ueber den letzteren wird uns Genaueres überliefert. Johann Sebastian Bach wird der größte Klavierspieler seiner Zeit, vielleicht auch der künftigen Zeiten genannt. Hauptcharakter seines Spiels soll der höchste Grad von Deutlichkeit im Anschlage gewesen sein. Derselbe wurde durch folgende Methode erreicht. Bach hielt die fünf Finger so

gehoben, daß die Finger derselben in eine gerade Linie kamen, und jeder Finger über seiner Taste, aufschlagbereit, in voller Stellung schwebte. Wir sehen sogar den Daumen bei Terzen, Sexten, Oktaven, auf den Finger auf die Taste fallen, weder gewendet, sondern nur mit einem gewissen Grade unserer Kraft zur Herrschaft über die Bewegung gezogen werden soll. Die in auf den Tasten gemachte Kraft, oder der Druck des Tasts muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts von der Taste gehoben wird, sondern durch allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vorderen Theil der Taste abgleitet. Beim Uebergange von einer Taste zur anderen wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, das der erste Ton hatte, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger gewendet. Diese Manier, aus welcher Forkel die große Anschlagsvollkommenheit Bach's zu erklären sucht, steht allerdings in direktem Gegensatze gegen unsere Zeit, welche das Prinzip des Anschlags aus der Bewegung des ganzen Fingers und nicht der Fingerspitze allein, wie bei Bach, herleitet, auf deutliches Aufheben hält, und das Einziehen der Fingerspitze nur in gewissen Fällen gestattet. Es kann nur aus der leichten Spielweise damaliger Instrumente erklärt werden, wenn ferner berichtet wird, daß Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger spielte, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, und die Finger heben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bei Trillerbewegungen. Alle übrigen Körpertheile blieben in vollkommenster Ruhe. Hiezu kam bei Bach die vollkommenste Gleichheit in der Ausbildung aller Finger. Jeder hatte dieselbe Stärke und Brauchbarkeit, so daß Doppelgriffe und Läufe, einfache und Doppeltriller, selbst Triller mit hinzugefügter Melodie in derselben Hand, mit gleicher Leichtigkeit ausgeführt wurden.

Besonderes Gewicht wird auf die neue Fingersetzung Bach's gelegt. Bei der älteren gebundenen Stimmung des Klaviers wurde mehr harmonisch als melodisch und nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Daher soll es gekommen sein, daß die damaligen größten Spieler, Couperin nicht ausgenommen, den Daumen selten, fast nur bei Spannungen anwendeten. Bach änderte vermöge des polyphonen Geistes seiner Kompositionen dieses Verhältniß, vermischte das diatonische und chromatische Klanggeschlecht, und lernte sein Instrument so temperiren, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte. Dies Verfahren hatte

zur Folge, daß der Daumen der Hauptfinger wurde. Die große Mannigfaltigkeit in dem Figurenwesen seiner Compositionen hatte zur Folge, daß Bach keine Schwierigkeit kannte, und weder im freien Phantasiren noch beim Spiel seiner Werke je einen Ton verfehlte.

Sein Lieblingsinstrument war das Clavichord. Die Flügel waren ihm zu seelenlos (hiebei sind ohne Zweifel die mit Federkielen versehenen Instrumente zu verstehen) und das Pianoforte noch zu sehr in seiner ersten Entstehung und zu plump, als daß sie ihm genügen konnten. Er hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, sowie zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es für den Vortrag der feinsten Nüancirungen und Gedanken geeigneter, und trotz seiner Tonarmuth dankbarer, als die genannten Instrumente.

Seine freien Phantasieen sollen in der Art der chromatischen Phantasie gewesen sein, dieselbe häufig aber noch an Glanz, Ausdruck und vermehrter Freiheit übertroffen haben. Die Tempi nahm er sehr lebhaft beim Vortrage seiner Stücke, und gestaltete seinen Vortrag so mannigfach, daß der Ausdruck einer Rede erreicht wurde. Starke Affekte drückte er nicht durch äußere Mittel der Kraft, sondern durch das innerliche Kunstmittel harmonischer und melodischer Figuration aus.

Nächst Joh. Seb. Bach werden dessen Söhne W. Friedemann und K. Philipp Emanuel zu den bedeutendsten Klavierspielern damaliger Zeit gerechnet, von denen der erstere durch phantastische Gedankenfülle und einen zierlich feinen Vortrag, der zweite durch Glanz bei nicht so hervortretender Inhaltlichkeit ausgezeichnet gewesen sein soll. Bekannt ist, wie das Talent des Ersteren in Folge äußerlicher Umstände nicht zu hervortretender Wirksamkeit gelangte, und die nähere Charakteristik K. Philipp Emanuel's wird im folgenden Kapitel bei Erwähnung seines Lehrbuchs zu weiterer Ausführung gelangen. Der technische Standpunkt war bei beiden der ihres Vaters, obwohl der letztere als der größere Meister bezeichnet wird.

Will man die Geschichte der Virtuosität in Epochen theilen, so könnte sich hier die erste abschließen. Bezeichnet ist sie technischerseits durch die zum ersten Male auftretende vollständige Erkenntniß der organischen Natur der Hand, welche sich im ersten Entwurfe künstlerisch gestaltet und ihre wesentlichen Fähigkeiten ausbildet. Sie stellt das Princip auf, nach welchem von nun an die Entwickelung in naturgemäßem und methodischem Fortschritte weitergehen konnte. Geistigerseits wird die Epoche durch tiefsinnig religiösen, aber einseitigen Spiritualismus charakterisirt, welcher in Friedemann Bach nach schwärmeri-

scher Romantik, in Philipp Emanuel nach glänzenderer Unterhaltung hin eine Abweichung erleidet. Die auf eng zusammengefügter Textur beruhende Form hält auch die Phantasie in einseitig religiösem Inhalte befangen und kann den spiritualistischen Grundcharakter selbst da nicht verleugnen, wo sie weltliche Stoffe zum Thema nimmt. Dafür erreicht sie aber in dieser Einseitigkeit den höchsten Ausdruck und giebt das Bild religiösen Entzückens und einer ahnungsreich alle Theile des Seelenlebens durchglühende Andacht in geistreichster Weise. Inmitten der genannten Einseitigkeit entfaltet sich die größte Vielseitigkeit. Der Geist hat sich mit aller Kraft und in seinem ganzen Umfange auf einen Inhalt geworfen und weiß ihm bei ein und demselben Style die möglichste Mannigfaltigkeit der Form zu geben. Neben der oben erwähnten enggefügten Plastik derselben entfaltet sich seltsamer Weise bei Seb. Bach als Gegensatz eine Form freien lyrischen Hinträumens, z. B. in dem ersten Theile der chromatischen Phantasie und in dem zweiten Satze des D-moll-Conzertes, welches in seiner Ungebundenheit eine so innige Sehnsucht religiöser Romantik enthüllt, wie es nachmals in keinem Theile der Literatur wieder vorkommt.

Der sensuale Reiz des Klaviers ist so gering, eher negativer als positiver Natur, daß auch dadurch die Phantasie vor einem Ausschweifen in materielle Schönheitselemente abgehalten wird.

Die zweite Epoche hat in Mozart und Clementi ihre größten Vertreter. (Jener geb. 1756, dieser 1746.) Haydn (geb. 1733) war zwar auch bedeutend als Klavierspieler, doch hat diese Seite bei ihm bei weitem nicht das Gewicht, als die inhaltliche Erweiterung, die er der ganzen Anschauung der Tonkunst gab. Er ist der große Reformator, von welchem die Neuzeit ihren Ausgang nimmt. Er reißt sich los von dem fest einchrystallisirten Canon der alten Anschauung, von dem strengen Dogmenthum des religiösen Spiritualismus, führt die Poesie weltlichen Reizes in einer freieren viel proportionirter ausgelegten Form dem musikalischen Inhalte zu. Psychologisch macht aber die Weiterentwickelung des letzteren keinen Sprung, sondern verlegt die unmittelbare Harmonie mit dem Absoluten, welche früher vom Zwange des Dogma ausging, in diejenige Stimmung der menschlichen Brust, welche aus freiem Antriebe natürlichen Bedürfnisses, und von keiner Härte des reiferen Lebens berührt, zu dem Glücke steter Harmonie hinneigt. Diese Stimmung findet ihren naturgemäßen Ausdruck in der Poesie des Kindes, und so führt Haydn der Tonkunst eine Fülle der frischesten, natürlichsten, mit der vorigen Epoche contrastirenden Gedanken zu. In

einem sich nimmer erschöpfenden Reichthume fließen aus seiner Seele in allen heutzutage noch gangbaren Formen kindlich naive Dichtungen voll jugendlicher Heiterkeit und Glückseligkeit, die ihren Styl — ganz der vorigen Epoche analog aber umgekehrt — selbst auf diejenigen Stoffe übertragen, die in den Ernst des Religiösen hinüberreichen.

Mozart tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein, nimmt die Harmonie seiner Form zu noch weiterer Vollendung auf, indem er sie durch Aufstellung eines zweiten Themas in den Sonatenformen inhaltvoller gestaltet. Auch das Material oder der Gehalt im Ganzen wird erweitert, indem die kindliche Naivität Haydn's in die Anmuth eines ernsteren und innigeren Gefühlszustandes übergeht. Das rein Schöne, und dieses in dem besonderen Ausdrucke der Grazie, durchweht alle Schöpfungen, vom tiefsinnigen Ernste an bis zu einer der Haydn'schen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit.

Eine bestimmte und anschauliche Vorstellung von Mozart's Klavierspiel zu geben, ist leider in noch geringerem Maaße möglich als bei Bach. Es werden nur einige charakteristische Züge überliefert. Seine Hand legte er so sanft und natürlich an die Tastatur, als wäre sie dazu geschaffen. Es war dem Auge nicht minder ein Genuß, als dem Ohre, dieselbe zu beobachten. Durch das Studium der Bach'schen Werke, und besonders durch Annahme seiner Applicatur, bildete er seine Technik zur Vollkommenheit aus. Er äußerte von Ph. E. Bach: „Er ist der Vater, wir sind die Buben." Gerühmt wird seine ruhige Hand, sowie die natürliche Leichtigkeit und Flüssigkeit seiner Passagen; Correctheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allem Einzelnen. Im Takthalten war er immer „accurat", so daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, sondern unbekümmert um die rechte am Takte festhielt, das Ganze aber doch vollendeten Ausdruck und innige Empfindung verrieth. Feinheit und Geschmack, sowie die Erhebung der ganzen Technik in den geistigen Hauch des Inhaltes, stellen ihn als Virtuos auf eine Höhe, die einstimmig vom Publikum, Kennern und urtheilsfähigen Künstlern eingeräumt wird. Clementi erklärte, er habe so geist- und anmuthsvoll wie Mozart Keinen spielen hören; Dittersdorf findet in seinem Spiele Kunst und Geschmack vereinigt; Haydn versicherte mit Thränen, Mozart's Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es ans Herz ging. Von einem besonders glänzenden Reize soll sein Staccato gewesen sein. Daß diese Farbe des Anschlags besondere Ausbildung erfuhr, liegt in dem allgemeinen klartrockenem Grundzuge seiner ganzen Compositionsweise.

Mozart's großer Nebenbuhler war Muzio Clementi. Beide stehen sich als Gründer sogenannter Schulen gegenüber, es dürfte sich indeß kaum bezweifeln lassen, daß an Technik Clementi noch bedeutender war. Gerühmt wird die durchbildete Geläufigkeit, die Ruhe der Hand, eminente Kraft und Fülle des Anschlags, Klarheit, Egalität, ein vortrefflicher Vortrag des Adagios, ein geschicktes (obwohl wahrscheinlich mit dem Arme ausgeführtes) Oktavenspiel. Er soll selbst Oktaventriller mit einer Hand dargestellt haben.

Was Clementi von Mozart unterscheidet, ist der Gegensatz der englischen und Wiener Richtung, die, von dem Mechanismus der Instrumente ausgehend, auch auf den Charakter Einfluß ausübt. Mozart, als Repräsentant der Wiener Schule, prägt Leichtigkeit, Grazie, Glanz, Lebhaftigkeit aus. Die leichte Mechanik des Instrumentes begünstigte dies. Clementi, gewöhnt an den tieferen Fall, das schwere Herabdrücken der Tasten, den langsingenden und vollen Ton des englischen Mechanismus, hatte eine gehaltene, ernste, eigentlich großartige Richtung in Spiel und Composition.

Beide Schulen haben ihre besondere Geschichte. Die Wiener artete später aus, indem sie der geistigen Elemente Mozart's verlustig ging, und im flachen Bravourspiel lediglich den Effekt im Auge hatte. Bevor dieser Verfall ganz eintrat, erreichte sie in Hummel und Moscheles einen etwas inhaltvolleren Höhenpunkt. Jener steht ganz auf Mozart'schem Standpunkte, Inhalt und Form sind fast dieselben; nur die Technik ist zu größerer Vollkommenheit entfaltet, und tritt bereits oft um ihrer selbst willen hervor. Sein Spiel war durch höchste Sauberkeit und Correctheit, verbunden mit lebhafter, besonders in der Declamation, feiner Rythmik ausgezeichnet. Moscheles ist in der Nüancirung des Tones vielseitiger, in der Bravour größer, strebt im Ganzen aber ebenfalls nach Zierlichkeit und Eleganz mehr als nach tieferem Inhalt. Durch feiner und sorgfältiger ausgebildeten Vortrag übertrifft er Hummel, der im Ganzen bei allen Vorzügen von einer Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen war. Später sank die Schule. Bei Mozart allein standen Technik und Geist in richtiger Harmonie. Hummel bleibt diesem Standpunkte noch am meisten treu, und steht inhaltlich in einer Reihe halbklassischer Compositionen über Moscheles. Wölfel und Steibelt, mehr noch Kalkbrenner, Herz, Czerny huldigen einseitig dem technischen Glanze, und verflachen, wenige Ausnahmen abgerechnet (z. B. das D-moll-Concert von Kalkbrenner), die Idee so weit, daß der letztere im Vordergrunde bleiben muß.

Die Clementiſche Schule findet in Cramer und Duſſek ihren nächſten Fortgang. Das Effektſtreben iſt hier bei weitem geringer als in der Wiener Schule. Ein faſt alterthümlicher Geiſt weht aus dieſer Virtuoſität. Ruhe, Beſonnenheit, Klarheit, große Gebundenheit, ſeelenvoller Geſang, eine ſich gleichbleibende, jeder Extravaganz fremde, Haltung bezeichnen dieſe Richtung. Mozart's Schule benutzt wenig das Pedal, hier kommt es zu häufigerem Gebrauche. Iſt Clementi mehr in Kraft und Großartigkeit hervorragend, ſo Cramer durch Lieblichkeit und jene eben bezeichnete Maaßhaltung des Styls. Duſſek, der beſonders das Pedal liebte, war berühmt durch den Vortrag des Cantabile und grandioſe Sentimentalität, obwohl ſeine Compoſitionen an Gehalt denen der vorher genannten Meiſter nachſtehen. Ihm ſchließt ſich Berger an, deſſen Entwickelung weſentlich unter Clementi's Einfluſſe ſtand; in Spiel und Compoſition huldigte er einer gewiſſen ſpiritualiſtiſchen Schwärmerei, und an ihn ſchließt ſich der Dresdener Hoforganiſt Klengel, was die beſſere Richtung des Inhalts betrifft, an. Der bedeutendſte Virtuoſe dieſer Schule iſt aber Field, deſſen Anſchlag (mit mehr ſenkrecht ſtehenden als krummen Fingern) zu dem Schönſten gehört, was die Klaviervirtuoſität namhaft machen kann, der in der pittoresken Vertheilung von Licht und Schatten, in vollendeter Sauberkeit verbunden mit wärmſter Empfindung, einer der größten Meiſter aller Zeiten bleibt. Endlich iſt noch Karl Mayer, als letzter Repräſentant dieſer Schule, vorzuführen; dies bezieht ſich aber nur auf ſeine erſte Epoche, ſeine ſpätere Entwickelung unterliegt gänzlich dem nachtheiligen Einfluſſe der modernen Effekthaſcherei, und zwar in der flachſten Form. —

Zwiſchen beiden Schulen ſteht als eigenthümlich großartige und ſelbſtſtändige Erſcheinung Beethoven (etwa von 1790 an). Er ging von der harmoniſchen Durchdringung des Geiſtes und der Technik aus, wie ſeine Vorgänger Bach und Mozart. In der erſten Zeit dem letzteren näher ſtehend, ſpäter auch Bach's Elemente umfaſſend, ſteigerte er zunächſt die techniſchen Mittel durch größere vollſtimmiger und weiter ausgelegte Formen. Die mechaniſche Virtuoſität einiger Zeitgenoſſen, namentlich jüngerer, wie Moſcheles und Kalkbrenner, war ihm allerdings vorangeeilt, und ſo weit Beethoven auch über Mozart hinausging, ſo machte doch ſeine Bravour in dem Sinne, wie bei den genannten beiden Virtuoſen, es ſich nie zur Aufgabe, ihren ſinnlichen Glanz hervortreten zu laſſen. Es kam aber auch ſchwerlich einem Zuhörer in den Sinn, den Maaßſtab einer ſo ausgefeilten und eleganten

Sauberkeit an Beethovens Leistungen zu legen, die das, was sie in diesem Punkte zu wünschen übrig ließen, durch den Zauber der gewichtigsten Inhaltlichkeit vielfach ersetzten. Vor allem waren seine freien Phantasien voll unerschöpflichen Reizes. Durchaus abweichend von der oberflächlichen Geschicklichkeit seiner Zeitgenossen, die durch eine anmuthige Verkettung flinker Passagen und melodiöser Gemeinplätze Glanz und Ruhm um sich verbreiteten, wie z. B. Himmel, Wölfl, Steibelt, gab Beethoven einheitvolle Gemälde voll kühner, origineller Phantasie, von einer Unerschöpflichkeit der Gedankenfülle und dabei einer Harmonie und Stimmungseinheit, daß er sich in diesem Gebiete nicht minder als der große Künstler zeigte, wie in den Werken, die aus besonnenem Denken hervorgingen. Die Kunst der Improvisation erreicht in ihm den im vorigen Kapitel beschriebenen Charakter im höchsten und vollendetsten Grade. Das Belauschen einer solchen Titanenseele, die durch die elektrische Kraft einer eminenten Geistigkeit, durch den Zauber einer im Moment, für und durch ihn angeregten und geborenen, nimmer wiederkehrenden Tonwelt, alle Zuhörer in den höchsten Grad der Spannung und der entzückendsten Befriedigung versetzte, ist leider nur seinen Zeitgenossen vergönnt gewesen, und wird Späteren nur durch Beschreibung und Ueberlieferung vorstellbar bleiben. Beethoven spielte nicht in Tönen, er schilderte, er declamirte. Seine Dichtungen traten so nahe an die Umrisse und Erlebnisse der objectiven Welt heran, daß das Sehnsüchtige und Ahnungsreiche, welches im innersten Wesen der Musik liegt und ihrem Charakter gemäß liegen muß, diejenige Vergeistigung erfuhren, die gerade hinreicht, um das Entzücken des in seiner eigenen Dämmerung glückseligen Gefühles zu idealisiren und zu verklären. Ein Grad über dieses Maaß hinaus schlägt um in die durch ihre Ueberkühnheit unverständlich gewordene Richtung einer späteren Romantik, ein Grad zu wenig, wäre zurückgegangen auf die in unmittelbarer Spieleslust vegetirende Schöpfungskraft eines Haydn und Mozart. Läßt sich diese Eigenthümlichkeit in so ausgedrückter Schilderung für seine Improvisationen freilich nur von uns vermuthen, da es den Ueberlieferungen der Zeitgenossen nicht vergönnt sein konnte, den Werth der Beethovenschen Leistungen nach künftigen Epochen zu bemessen, so darf doch die große Fülle seiner Compositionen das Gesagte unterstützen. So weit Beethoven auch über die Grenzen der Vorgänger hinausging, und in der Theorie die Tonkunst zur Leistungsfähigkeit des dichterischen Wortes heranzuzwingen bemüht sein mochte, in der Praxis hat er das tiefste Wesen des den Tönen innewohnenden Geistes entweder nie, oder

doch nur selten in den letzten Werken über- oder unterschätzt. Was er gab, war die höchste Poesie, aber im ächten Gewande der Musik, nicht in einem phantastisch aufgeputzten Kostüme einer symbolisirenden Zwitterkunst, die ihre kränkelnde Physiognomie bald mit den Zügen der einen, bald mit denen der andern Kunst vergeblich zu beleben bemüht ist.

Was seinen Improvisationen aber nicht minder wie seinen durchdachten Compositionen eigen war, ist der Geist des Ganzen. Nur wo er waltet, erhebt sich das Kunstwerk zu seinem wahren Begriffe; alle übrigen Standpunkte, in denen der momentane Reiz stärker wirkt, als der Hinblick auf den Organismus des Ganzen, ziehen die Kunst von ihrer idealen Höhe herab in die Sphäre sinnlicher Gelüste, mögen dieselben auch scheinbar verhüllt sein. Geist ist Einheit im Vielen, und seine Potenz steigert sich je nach dem Umfang des letzteren, vorausgesetzt daß die Einheit bleibt. Denkt sich doch die Phantasie den höchsten Ausdruck des Geistes in Gott deshalb, weil er den größten Umfang des Vielen in sich zur Einheit erhebt. Solch ein Vieles in der Harmonie der Einheit sich zusammenfassend ist ein Ganzes, und nur, wo die Wirkung des Kunstwerkes den Gedanken des letzteren aufrecht erhält, ist es wahre Manifestation des Geistes. Beethovens Gedanken sind an sich betrachtet oft reizlos, von geringer Erfindung: im Zusammenhange des Ganzen, stets berechtigt, nothwendig und ganz von derjenigen Wirkung, wie sie der Gedanke des letzteren fordert. Dieser Standpunkt ist nach Beethoven in solcher Vollendung nie, von Mendelssohn nur annähernd erreicht worden, und wo scheinbar der Organismus der Werke des letzteren noch mehr die Einheit ausspricht als bei Beethoven, ist eben der Umfang des Vielen geringer als bei dem letzteren. Die Mendelssohn'sche Einheit ist deshalb eine geringere Geistespotenz, weil sie sich inmitten der Elemente seiner Phantasie leichter herstellen läßt. Schumann hat wieder das Prinzip der Vielheit in höherem Grade, es aber nicht zur Einheit zu erheben vermocht, desgleichen Schubert in der Mehrzahl seiner Instrumentalwerke — in anderen, wo die Einheit bedeutender ist, fehlt wieder die Fülle eines Beethoven'schen Inhaltes.

Diese Bezeichnung des großen Virtuosen läßt begreifen, daß die Technik seines Klavierspiels nur bis zu einem solchen Grade der Vollkommenheit gebildet war, wie er dem Bedürfnisse seines überwiegenden Idealismus eben Genüge zu tragen schien. Ein Darüberhinaus mochte ihm weder nothwendig noch ersprießlich erscheinen. Aeußert er doch in einem Briefe an Ries: „Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel

gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, und jeder Finger über seiner Taste, anschlagsbereit, in dieser Stellung schwebte. Mit dieser Lage der Hand soll (nach Forkel) verbunden sein, daß kein Finger auf die Taste fällt, oder geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl innerer Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts von der Taste gehoben wird, sondern durch allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand, auf dem vorderen Theil der Taste abgleitet. Beim Uebergange von einer Taste zur anderen wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, das der erste Ton hatte, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen. Diese Manier, aus welcher Forkel die große Anschlagsdeutlichkeit Bach's zu erklären sucht, steht allerdings in direktem Gegensatze gegen unsere Zeit, welche das Prinzip des Anschlags aus der Bewegung des ganzen Fingers und nicht der Fingerspitze allein, wie bei Bach, herleitet, auf deutliches Aufheben hält, und das Einziehen der Fingerspitze nur in gewissen Fällen gestattet. Es kann nur aus der leichten Spielweise damaliger Instrumente erklärt werden, wenn ferner berichtet wird, daß Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger spielte, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, und die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bei Trillerbewegungen. Alle übrigen Körpertheile blieben in vollkommenster Ruhe. Hiezu kam bei Bach die vollkommenste Gleichheit in der Ausbildung aller Finger. Jeder hatte dieselbe Stärke und Brauchbarkeit, so daß Doppelgriffe und Läufe, einfache und Doppeltriller, selbst Triller mit hinzugefügter Melodie in derselben Hand, mit gleicher Leichtigkeit ausgeführt wurden.

Besonderes Gewicht wird auf die neue Fingersetzung Bach's gelegt. Bei der älteren gebundenen Stimmung des Klaviers wurde mehr harmonisch als melodisch und nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Daher soll es gekommen sein, daß die damaligen größten Spieler, Couperin nicht ausgenommen, den Daumen selten, fast nur bei Spannungen anwendeten. Bach änderte vermöge des polyphonen Geistes seiner Kompositionen dieses Verhältniß, vermischte das diatonische und chromatische Klanggeschlecht, und lernte sein Instrument so temperiren, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte. Dies Verfahren hatte

zur Folge, daß der Daumen der Hauptfinger wurde. Die große Mannigfaltigkeit in dem Figurenwesen seiner Compositionen hatte zur Folge, daß Bach keine Schwierigkeit kannte, und weder im freien Phantasiren noch beim Spiel seiner Werke je einen Ton verfehlte.

Sein Lieblingsinstrument war das Clavichord. Die Flügel waren ihm zu seelenlos (hiebei sind ohne Zweifel die mit Federkielen versehenen Instrumente zu verstehen) und das Pianoforte noch zu sehr in seiner ersten Entstehung und zu plump, als daß sie ihm genügen konnten. Er hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, sowie zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es für den Vortrag der feinsten Nüancirungen und Gedanken geeigneter, und trotz seiner Tonarmuth dankbarer, als die genannten Instrumente.

Seine freien Phantasieen sollen in der Art der chromatischen Phantasie gewesen sein, dieselbe häufig aber noch an Glanz, Ausdruck und vermehrter Freiheit übertroffen haben. Die Tempi nahm er sehr lebhaft beim Vortrage seiner Stücke, und gestaltete seinen Vortrag so mannigfach, daß der Ausdruck einer Rede erreicht wurde. Starke Affekte drückte er nicht durch äußere Mittel der Kraft, sondern durch das innerliche Kunstmittel harmonischer und melodischer Figuration aus.

Nächst Joh. Seb. Bach werden dessen Söhne W. Friedemann und K. Philipp Emanuel zu den bedeutendsten Klavierspielern damaliger Zeit gerechnet, von denen der erstere durch phantastische Gedankenfülle und einen zierlich feinen Vortrag, der zweite durch Glanz bei nicht so hervortretender Inhaltlichkeit ausgezeichnet gewesen sein soll. Bekannt ist, wie das Talent des Ersteren in Folge äußerlicher Umstände nicht zu hervortretender Wirksamkeit gelangte, und die nähere Charakteristik K. Philipp Emanuel's wird im folgenden Kapitel bei Erwähnung seines Lehrbuchs zu weiterer Ausführung gelangen. Der technische Standpunkt war bei beiden der ihres Vaters, obwohl der letztere als der größere Meister bezeichnet wird.

Will man die Geschichte der Virtuosität in Epochen theilen, so könnte sich hier die erste abschließen. Bezeichnet ist sie technischerseits durch die zum ersten Male auftretende vollständige Erkenntniß der organischen Natur der Hand, welche sich im ersten Entwurfe künstlerisch gestaltet und ihre wesentlichen Fähigkeiten ausbildet. Sie stellt das Princip auf, nach welchem von nun an die Entwickelung in naturgemäßem und methodischem Fortschritte weitergehen konnte. Geistigerseits wird die Epoche durch tiefsinnig religiösen, aber einseitigen Spiritualismus charakterisirt, welcher in Friedemann Bach nach schwärmeri-

scher Romantik, in Philipp Emanuel nach glänzenderer Unterhaltung hin eine Abweichung erleidet. Die auf eng zusammengefügter Textur beruhende Form hält auch die Phantasie in einseitig religiösem Inhalte befangen und kann den spiritualistischen Grundcharakter selbst da nicht verleugnen, wo sie weltliche Stoffe zum Thema nimmt. Dafür erreicht sie aber in dieser Einseitigkeit den höchsten Ausdruck und giebt das Bild religiösen Entzückens und einer ahnungsreich alle Theile des Seelenlebens durchglühende Andacht in geistreichster Weise. Inmitten der genannten Einseitigkeit entfaltet sich die größte Vielseitigkeit. Der Geist hat sich mit aller Kraft und in seinem ganzen Umfange auf einen Inhalt geworfen und weiß ihm bei ein und demselben Style die möglichste Mannigfaltigkeit der Form zu geben. Neben der oben erwähnten enggefügten Plastik derselben entfaltet sich seltsamer Weise bei Seb. Bach als Gegensatz eine Form freien lyrischen Hinträumens, z. B. in dem ersten Theile der chromatischen Phantasie und in dem zweiten Satze des D-moll-Conzertes, welches in seiner Ungebundenheit eine so innige Sehnsucht religiöser Romantik enthüllt, wie es nachmals in keinem Theile der Literatur wieder vorkommt.

Der sensuale Reiz des Klaviers ist so gering, eher negativer als positiver Natur, daß auch dadurch die Phantasie vor einem Ausschweifen in materielle Schönheitselemente abgehalten wird.

Die zweite Epoche hat in Mozart und Clementi ihre größten Vertreter. (Jener geb. 1756, dieser 1746.) Haydn (geb. 1733) war zwar auch bedeutend als Klavierspieler, doch hat diese Seite bei ihm bei weitem nicht das Gewicht, als die inhaltliche Erweiterung, die er der ganzen Anschauung der Tonkunst gab. Er ist der große Reformator, von welchem die Neuzeit ihren Ausgang nimmt. Er reißt sich los von dem fest einchrystallisirten Canon der alten Anschauung, von dem strengen Dogmenthum des religiösen Spiritualismus, führt die Poesie weltlichen Reizes in einer freieren viel proportionirter ausgelegten Form dem musikalischen Inhalte zu. Psychologisch macht aber die Weiterentwickelung des letzteren keinen Sprung, sondern verlegt die unmittelbare Harmonie mit dem Absoluten, welche früher vom Zwange des Dogma ausging, in diejenige Stimmung der menschlichen Brust, welche aus freiem Antriebe natürlichen Bedürfnisses, und von keiner Härte des reiferen Lebens berührt, zu dem Glücke steter Harmonie hinneigt. Diese Stimmung findet ihren naturgemäßen Ausdruck in der Poesie des Kindes, und so führt Haydn der Tonkunst eine Fülle der frischesten, natürlichsten, mit der vorigen Epoche contrastirenden Gedanken zu. In

einem sich nimmer erschöpfenden Reichthume fließen aus seiner Seele in allen heutzutage noch gangbaren Formen kindlich naive Dichtungen voll jugendlicher Heiterkeit und Glückseligkeit, die ihren Styl — ganz der vorigen Epoche analog aber umgekehrt — selbst auf diejenigen Stoffe übertragen, die in den Ernst des Religiösen hinüberreichen.

Mozart tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein, nimmt die Harmonie seiner Form zu noch weiterer Vollendung auf, indem er sie durch Aufstellung eines zweiten Themas in den Sonatenformen inhaltvoller gestaltet. Auch das Material oder der Gehalt im Ganzen wird erweitert, indem die kindliche Naivität Haydn's in die Anmuth eines ernsteren und innigeren Gefühlszustandes übergeht. Das rein Schöne, und dieses in dem besonderen Ausdrucke der Grazie, durchweht alle Schöpfungen, vom tiefsinnigen Ernste an bis zu einer der Haydn'schen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit.

Eine bestimmte und anschauliche Vorstellung von Mozart's Klavierspiel zu geben, ist leider in noch geringerem Maaße möglich als bei Bach. Es werden nur einige charakteristische Züge überliefert. Seine Hand legte er so sanft und natürlich an die Tastatur, als wäre sie dazu geschaffen. Es war dem Auge nicht minder ein Genuß, als dem Ohre, dieselbe zu beobachten. Durch das Studium der Bach'schen Werke, und besonders durch Annahme seiner Applicatur, bildete er seine Technik zur Vollkommenheit aus. Er äußerte von Ph. E. Bach: „Er ist der Vater, wir sind die Buben." Gerühmt wird seine ruhige Hand, sowie die natürliche Leichtigkeit und Flüssigkeit seiner Passagen; Correctheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allem Einzelnen. Im Takthalten war er immer „accurat", so daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, sondern unbekümmert um die rechte am Takte festhielt, das Ganze aber doch vollendeten Ausdruck und innige Empfindung verrieth. Feinheit und Geschmack, sowie die Erhebung der ganzen Technik in den geistigen Hauch des Inhaltes, stellen ihn als Virtuos auf eine Höhe, die einstimmig vom Publikum, Kennern und urtheilsfähigen Künstlern eingeräumt wird. Clementi erklärte, er habe so geist- und anmuthsvoll wie Mozart Keinen spielen hören; Dittersdorf findet in seinem Spiele Kunst und Geschmack vereinigt; Haydn versicherte mit Thränen, Mozart's Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es ans Herz ging. Von einem besonders glänzenden Reize soll sein Staccato gewesen sein. Daß diese Farbe des Anschlags besondere Ausbildung erfuhr, liegt in dem allgemeinen klartrockenem Grundzuge seiner ganzen Compositionsweise.

Mozart's großer Nebenbuhler war Muzio Clementi. Beide stehen sich als Gründer sogenannter Schulen gegenüber, es dürfte sich indeß kaum bezweifeln lassen, daß an Technik Clementi noch bedeutender war. Gerühmt wird die durchbildete Geläufigkeit, die Ruhe der Hand, eminente Kraft und Fülle des Anschlags, Klarheit, Egalität, ein vortrefflicher Vortrag des Adagios, ein geschicktes (obwohl wahrscheinlich mit dem Arme ausgeführtes) Oktavenspiel. Er soll selbst Oktaventriller mit einer Hand dargestellt haben.

Was Clementi von Mozart unterscheidet, ist der Gegensatz der englischen und Wiener Richtung, die, von dem Mechanismus der Instrumente ausgehend, auch auf den Charakter Einfluß ausübt. Mozart, als Repräsentant der Wiener Schule, prägt Leichtigkeit, Grazie, Glanz, Lebhaftigkeit aus. Die leichte Mechanik des Instrumentes begünstigte dies. Clementi, gewöhnt an den tieferen Fall, das schwere Herabdrücken der Tasten, den langsingenden und vollen Ton des englischen Mechanismus, hatte eine gehaltene, ernste, eigentlich großartige Richtung in Spiel und Composition.

Beide Schulen haben ihre besondere Geschichte. Die Wiener artete später aus, indem sie der geistigen Elemente Mozart's verlustig ging, und im flachen Bravourspiel lediglich den Effekt im Auge hatte. Bevor dieser Verfall ganz eintrat, erreichte sie in Hummel und Moscheles einen etwas inhaltvolleren Höhenpunkt. Jener steht ganz auf Mozart'schem Standpunkte, Inhalt und Form sind fast dieselben; nur die Technik ist zu größerer Vollkommenheit entfaltet, und tritt bereits oft um ihrer selbst willen hervor. Sein Spiel war durch höchste Sauberkeit und Correctheit, verbunden mit lebhafter, besonders in der Declamation, feiner Rythmik ausgezeichnet. Moscheles ist in der Nüancirung des Tones vielseitiger, in der Bravour größer, strebt im Ganzen aber ebenfalls nach Zierlichkeit und Eleganz mehr als nach tieferem Inhalt. Durch feiner und sorgfältiger ausgebildeten Vortrag übertrifft er Hummel, der im Ganzen bei allen Vorzügen von einer Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen war. Später sank die Schule. Bei Mozart allein standen Technik und Geist in richtiger Harmonie. Hummel bleibt diesem Standpunkte noch am meisten treu, und steht inhaltlich in einer Reihe halbklassischer Compositionen über Moscheles. Wölfel und Steibelt, mehr noch Kalkbrenner, Herz, Czerny huldigen einseitig dem technischen Glanze, und verflachen, wenige Ausnahmen abgerechnet (z. B. das D-moll-Concert von Kalkbrenner), die Idee so weit, daß der letztere im Vordergrunde bleiben muß.

Die Clementiſche Schule findet in Cramer und Duſſek ihren nächſten Fortgang. Das Effektſtreben iſt hier bei weitem geringer als in der Wiener Schule. Ein faſt alterthümlicher Geiſt weht aus dieſer Virtuoſität. Ruhe, Beſonnenheit, Klarheit, große Gebundenheit, ſeelenvoller Geſang, eine ſich gleichbleibende, jeder Extravaganz fremde, Haltung bezeichnen dieſe Richtung. Mozart's Schule benutzt wenig das Pedal, hier kommt es zu häufigerem Gebrauche. Iſt Clementi mehr in Kraft und Großartigkeit hervorragend, ſo Cramer durch Lieblichkeit und jene eben bezeichnete Maaßhaltung des Styls. Duſſek, der beſonders das Pedal liebte, war berühmt durch den Vortrag des Cantabile und grandioſe Sentimentalität, obwohl ſeine Compoſitionen an Gehalt denen der vorher genannten Meiſter nachſtehen. Ihm ſchließt ſich Berger an, deſſen Entwickelung weſentlich unter Clementi's Einfluſſe ſtand; in Spiel und Compoſition huldigte er einer gewiſſen ſpiritualiſtiſchen Schwärmerei, und an ihn ſchließt ſich der Dresdener Hoforganiſt Klengel, was die beſſere Richtung des Inhalts betrifft, an. Der bedeutendſte Virtuoſe dieſer Schule iſt aber Field, deſſen Anſchlag (mit mehr ſenkrecht ſtehenden als krummen Fingern) zu dem Schönſten gehört, was die Klaviervirtuoſität namhaft machen kann, der in der pittoresken Vertheilung von Licht und Schatten, in vollendeter Sauberkeit verbunden mit wärmſter Empfindung, einer der größten Meiſter aller Zeiten bleibt. Endlich iſt noch Karl Mayer, als letzter Repräſentant dieſer Schule, vorzuführen; dies bezieht ſich aber nur auf ſeine erſte Epoche, ſeine ſpätere Entwickelung unterliegt gänzlich dem nachtheiligen Einfluſſe der modernen Effekthaſcherei, und zwar in der flachſten Form. —

Zwiſchen beiden Schulen ſteht als eigenthümlich großartige und ſelbſtſtändige Erſcheinung Beethoven (etwa von 1790 an). Er ging von der harmoniſchen Durchdringung des Geiſtes und der Technik aus, wie ſeine Vorgänger Bach und Mozart. In der erſten Zeit dem letzteren näher ſtehend, ſpäter auch Bach's Elemente umfaſſend, ſteigerte er zunächſt die techniſchen Mittel durch größere vollſtimmiger und weiter ausgelegte Formen. Die mechaniſche Virtuoſität einiger Zeitgenoſſen, namentlich jüngerer, wie Moſcheles und Kalkbrenner, war ihm allerdings vorangeeilt, und ſo weit Beethoven auch über Mozart hinausging, ſo machte doch ſeine Bravour in dem Sinne, wie bei den genannten beiden Virtuoſen, es ſich nie zur Aufgabe, ihren ſinnlichen Glanz hervortreten zu laſſen. Es kam aber auch ſchwerlich einem Zuhörer in den Sinn, den Maaßſtab einer ſo ausgefeilten und eleganten

Sauberkeit an Beethovens Leistungen zu legen, die das, was sie in diesem Punkte zu wünschen übrig ließen, durch den Zauber der gewichtigsten Inhaltlichkeit vielfach ersetzten. Vor allem waren seine freien Phantasien voll unerschöpflichen Reizes. Durchaus abweichend von der oberflächlichen Geschicklichkeit seiner Zeitgenossen, die durch eine anmuthige Verkettung flinker Passagen und melodiöser Gemeinplätze Glanz und Ruhm um sich verbreiteten, wie z. B. Himmel, Wölfl, Steibelt, gab Beethoven einheitvolle Gemälde voll kühner, origineller Phantasie, von einer Unerschöpflichkeit der Gedankenfülle und dabei einer Harmonie und Stimmungseinheit, daß er sich in diesem Gebiete nicht minder als der große Künstler zeigte, wie in den Werken, die aus besonnenem Denken hervorgingen. Die Kunst der Improvisation erreicht in ihm den im vorigen Kapitel beschriebenen Charakter im höchsten und vollendetsten Grade. Das Belauschen einer solchen Titanenseele, die durch die elektrische Kraft einer eminenten Geistigkeit, durch den Zauber einer im Moment, für und durch ihn angeregten und geborenen, nimmer wiederkehrenden Tonwelt, alle Zuhörer in den höchsten Grad der Spannung und der entzückendsten Befriedigung versetzte, ist leider nur seinen Zeitgenossen vergönnt gewesen, und wird Späteren nur durch Beschreibung und Ueberlieferung vorstellbar bleiben. Beethoven spielte nicht in Tönen, er schilderte, er declamirte. Seine Dichtungen traten so nahe an die Umrisse und Erlebnisse der objectiven Welt heran, daß das Sehnsüchtige und Ahnungsreiche, welches im innersten Wesen der Musik liegt und ihrem Charakter gemäß liegen muß, diejenige Vergeistigung erfuhren, die gerade hinreicht, um das Entzücken des in seiner eigenen Dämmerung glückseligen Gefühles zu idealisiren und zu verklären. Ein Grad über dieses Maaß hinaus schlägt um in die durch ihre Ueberkühnheit unverständlich gewordene Richtung einer späteren Romantik, ein Grad zu wenig, wäre zurückgegangen auf die in unmittelbarer Spieleslust vegetirende Schöpfungskraft eines Haydn und Mozart. Läßt sich diese Eigenthümlichkeit in so ausgedrückter Schilderung für seine Improvisationen freilich nur von uns vermuthen, da es den Ueberlieferungen der Zeitgenossen nicht vergönnt sein konnte, den Werth der Beethovenschen Leistungen nach künftigen Epochen zu bemessen, so darf doch die große Fülle seiner Compositionen das Gesagte unterstützen. So weit Beethoven auch über die Grenzen der Vorgänger hinausging, und in der Theorie die Tonkunst zur Leistungsfähigkeit des dichterischen Wortes heranzuzwingen bemüht sein mochte, in der Praxis hat er das tiefste Wesen des den Tönen innewohnenden Geistes entweder nie, oder

doch nur selten in den letzten Werken über- oder unterschätzt. Was er gab, war die höchste Poesie, aber im ächten Gewande der Musik, nicht in einem phantastisch aufgeputzten Kostüme einer symbolisirenden Zwitterkunst, die ihre kränkelnde Physiognomie bald mit den Zügen der einen, bald mit denen der andern Kunst vergeblich zu beleben bemüht ist.

Was seinen Improvisationen aber nicht minder wie seinen durchdachten Compositionen eigen war, ist der Geist des Ganzen. Nur wo er waltet, erhebt sich das Kunstwerk zu seinem wahren Begriffe; alle übrigen Standpunkte, in denen der momentane Reiz stärker wirkt, als der Hinblick auf den Organismus des Ganzen, ziehen die Kunst von ihrer idealen Höhe herab in die Sphäre sinnlicher Gelüste, mögen dieselben auch scheinbar verhüllt sein. Geist ist Einheit im Vielen, und seine Potenz steigert sich je nach dem Umfang des letzteren, vorausgesetzt daß die Einheit bleibt. Denkt sich doch die Phantasie den höchsten Ausdruck des Geistes in Gott deshalb, weil er den größten Umfang des Vielen in sich zur Einheit erhebt. Solch ein Vieles in der Harmonie der Einheit sich zusammenfassend ist ein Ganzes, und nur, wo die Wirkung des Kunstwerkes den Gedanken des letzteren aufrecht erhält, ist es wahre Manifestation des Geistes. Beethovens Gedanken sind an sich betrachtet oft reizlos, von geringer Erfindung: im Zusammenhange des Ganzen, stets berechtigt, nothwendig und ganz von derjenigen Wirkung, wie sie der Gedanke des letzteren fordert. Dieser Standpunkt ist nach Beethoven in solcher Vollendung nie, von Mendelssohn nur annähernd erreicht worden, und wo scheinbar der Organismus der Werke des letzteren noch mehr die Einheit ausspricht als bei Beethoven, ist eben der Umfang des Vielen geringer als bei dem letzteren. Die Mendelssohn'sche Einheit ist deshalb eine geringere Geistespotenz, weil sie sich inmitten der Elemente seiner Phantasie leichter herstellen läßt. Schumann hat wieder das Prinzip der Vielheit in höherem Grade, es aber nicht zur Einheit zu erheben vermocht, desgleichen Schubert in der Mehrzahl seiner Instrumentalwerke — in anderen, wo die Einheit bedeutender ist, fehlt wieder die Fülle eines Beethoven'schen Inhaltes.

Diese Bezeichnung des großen Virtuosen läßt begreifen, daß die Technik seines Klavierspiels nur bis zu einem solchen Grade der Vollkommenheit gebildet war, wie er dem Bedürfnisse seines überwiegenden Idealismus eben Genüge zu tragen schien. Ein Darüberhinaus mochte ihm weder nothwendig noch ersprießlich erscheinen. Aeußert er doch in einem Briefe an Ries: „Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel

werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen." Ja es werden ihm sogar offenbare Nachlässigkeiten in der Technik nachgesagt. — So wahr nun auch sein prophetisches Wort geworden ist, so wäre ein Stillstand in der Ausbildung der mechanischen Virtuosität doch etwas Bedenkliches gewesen; überdem entwickeln sich die Elemente eines höheren Fortschrittes nicht allzumal, sondern nacheinander, und es lag ein zeitweises einseitiges Hervortreten der Mechanik in dem nothwendigen Entwickelungsgange des Klavierspiels begründet. Dies erscheint um so natürlicher, als von Seiten des nun folgenden gesammten Zeitgeistes weder der Empfindung noch der Phantasie Elemente zugeführt wurden, die die inhaltliche Entwickelung befruchten konnten.

Es schließt sich hier eine zweite Epoche der Klaviervirtuosität ab. Beethoven nimmt in ihr zwar nur eine vereinzelte Stellung ein, denn in Dussek, selbst in Clementi tritt die Technik schon so hervor, daß ein Bruch der Harmonie, wie sie Beethoven repräsentirte, in naher Aussicht lag. Bei einem anderen Theile bleibt die Harmonie zwischen Technik und Geist inniger beisammen; ist der letztere auch nicht so inhaltvoll als bei Beethoven, so bekundet doch die Vermeidung jeder brillanten Prätension um ihrer selbst willen bei einem Cramer, Field, Berger, daß dem Inhalte das Uebergewicht gebührender Maaßen eingeräumt wird, und in der That entfaltet sich derselbe in bestimmter, selbstständiger Zeichnung. Rechnen wir die Ausläufer der Wiener Schule ab, so zeigt sich bis jetzt in der Aufgabe des Virtuosenthums ein entweder vollkommen einheitliches, oder proportionirtes Verhältniß von geistiger Productivität und sinnlicher Reproduction. Der Klavierspieler war ein geistiger Künstler nicht minder als ein gymnastischer.

Das Verhältniß änderte sich. Hummel und Moscheles erweiterten die technische Geschicklichkeit so bedeutend, daß dieselbe neben dem Inhalte die Beachtung als gesonderte Kunst auf sich zieht. Wenn bei Hummel der Bruch dieser Sonderkunst mit der allgemeinen Tonkunst im Entstehen ist, durch einen unter solchen Umständen sich noch möglichst würdig gestaltenden Inhalt aber aufgehalten wird, so wird er durch Moscheles schon entschiedener ausgesprochen. Die Harmonie des reinen musikalisch Schönen geht unter in dem Reizenden, welches ebensowohl eine Vorstufe als ein Ausläufer künstlerischer Blüthezeit ist. Moscheles versteht die sensualen Reize des Klavierspiels reicher zu entwickeln, steht aber in eben dem Maaße, als er Hummel hierin überbietet, an Inhalt demselben nach. Am meisten aber löst der Glanz der Kalkbrenner'schen Virtuosität die Sondersphäre der Technik von dem allgemeinen Boden

ab, und stellt sie als einen in gewissem Sinne berechtigten Kunstzweig für sich hin.

Daß der glänzenden mechanischen Seite der Virtuosität eine Berechtigung zu der Entfaltung der in ihr liegenden sinnlichen Schönheitselemente nicht abzusprechen ist, wurde bereits im vorigen Kapitel erwähnt. Man muß dabei nur nicht unbeachtet lassen, daß der Schönheitsgehalt ein geringerer ist; daß er aber einige Decennien später in einer seiner Berechtigung nicht entsprechenden Weise heruntergestellt worden ist, läßt sich nur aus der übermäßigen Wirkung erklären, die er kurze Zeit hindurch ausgeübt hat.

Die technische Geschicklichkeit erschien als eine neu errungene, dem Organismus des physischen Körperbaues künstlich hinzugefügte Fähigkeit. Sie trat so sehr aus den Grenzen der unmittelbaren Natürlichkeit hinaus in die Erscheinung des Wunderbaren, daß der Virtuos den Nimbus einer ganz besonderen Persönlichkeit um sich verbreitete. Zudem gab der Glanz der unmittelbaren Wirkung dem Gedanken der Bewunderung die Richtung auf den anhaltenden Fleiß und die Ueberwindung von allerhand unnennbaren Schwierigkeiten. Jede Bezwingung von Hindernissen, die von der Schwerfälligkeit des Naturstoffes gestellt werden, ist bereits ein Kunstelement. Vereinigt sich nun mit der größeren Kunstfertigkeit der körperlichen Organe eine machtvollere Tonbildung der Instrumente, setzen umgekehrt die letzteren wieder ganz neue Schwierigkeiten der gymnastischen Ueberwindung entgegen, schrauben sich beide Elemente, jedes auf Grund des anderen, so in die Höhe, daß etwas Unerhörtes, bis dahin nicht Erreichtes, in die Erscheinung tritt, so kann es nicht fehlen, daß beim Virtuosenthume die Musik nicht mehr allein in Rechnung kommt, sondern die Technik der reproductiven Kraft zugleich mit. Das Verhältniß muß sich nothwendig so gestalten, daß die Virtuosität nicht mehr Reproduction geistiger Tondichtungen ist, sondern zugleich sinnliche Production wird, und es liegt in der Natur der Sache, daß die Macht der sinnlichen Darstellung, als das specifisch neue Element, in der Wirkung für den Augenblick den Vordergrund behaupten muß.

Kalkbrenner hat noch viel wahrhaft schöne Momente in seiner virtuosen Erscheinung, und was er in seiner Schule ausspricht, zeigt ihn als den denkenden Künstler, der den Zusammenhang mit dem normalen Boden aufrecht zu erhalten bemüht ist. So wenig nun ein absichtliches Aufgeben dieses Zusammenhanges bei den nachfolgenden Virtuosen anzunehmen oder nachzuweisen ist, so lag seine Auflockerung doch durchaus

in der Beschaffenheit und vornehmlich in der Wirkung, die die Neuheit der Klavierreize mit sich brachte. — Aber ungerecht wäre es, diesen Verlauf als allgemeinen Charakter der modernen Virtuosität zu bezeichnen; mochte der größere Theil der Pianisten den Gefahren auch wirklich unterliegen, so finden sich doch auch geistigerseits werthvolle Keime unter der Oberfläche, der ein so blendendes Schimmern etwa zwei Jahrzehnte hindurch vergönnt war. — Der geschichtliche Fortgang war im Näheren folgender.

Hatte sich einmal die Technik als Sonderkunst von dem allgemeinen Ideale abgelöst, galten Glanz, Geläufigkeit, Bravour mehr als Ausdruck, Wahrheit und harmonische Einheit, so hatten jene Eigenschaften in den letzten Heroen der Wiener Schule durchaus noch nicht ihre vollkommene Ausbildung empfangen. Die moderne Virtuosität erkannte sowohl diesen Mangel, als auch den zweiten, daß sich trotz einer technischen Steigerung doch ein besserer Geschmack in der Anwendung der äußerlichen Mittel bekunden müsse. — Zunächst wird die technische Entwickelung bis zu ihrer Grenze gesteigert. Nun beruht aber jede Entwickelung auf geistig eindringender Erkenntniß, und jede Erkenntniß auf die Vertiefung in Unterschiede. Somit bestand die Weiterentwickelung der Technik darin, daß jede ihrer Einzelheiten für sich gesondert in Angriff genommen, und bis zur Spitze ihrer Vollkommenheit gesteigert wurde. Erkannten die Wiener Virtuosen wie Hummel, Kalkbrenner u. s. w. schon mehr Gebiete im Felde der Technik als frühere Virtuosen, und leisteten darin Bedeutendes, so greifen Liszt und Thalberg jede Einzelheit als besondere Form in so prägnanter einseitiger Bevorzugung an, daß die frühere Virtuosität fast wie ein mikroskopisches Bild dagegen erscheint. Ehedem trat die Passage als Contrast gegen die Cantilene auf, das instrumentale Prinzip gegen das Vocale, Bewegung gegen Ruhe. Jetzt ist fast Alles Bewegung, die Contraste treten nur in der verschiedenen Figuration der Bewegung auf. Die Technik entfaltet sich in Allem. Das Kleinste fällt unter den Gesichtspunkt der Gymnastik, in der unbedeutendsten Einzelheit zeigt sich der Glanz technischer Schulung, die mechanische Vollendung zieht die unscheinbarsten Atome unter die Aufgabe des materiellen Reizes. Was sonst als kaum beachtetes Ornament zwischen den Pfeilern von Gedanken Platz hatte, wird jetzt in einer fabrikmäßigen Wiederholung, in fortlaufender etüdenartiger Figuration, als Aufgabe für die bis zur Spielerei sich steigernde Ueberwindung der Schwierigkeiten aufgegriffen. Die Etüde ist herrschende Form. Sie drängt ihr Prinzip in den weiten Gesichtskreis aller Gestaltungen so

tief, daß die Freiheit des Schaffens ganz unter ihr Gesetz fällt, und von der inhaltlichen Compositionsweise früherer Zeiten fast nichts übrig bleibt. Dieser Taumel der technischen Kunstreiterei reißt ungestüm in seinem Wettlauf Alles fort, was von Gedanken Keime ansetzen mochte, und der psychische Ausdruck wird zur Seltenheit. Die Technik führt ihre Passagen wie Mauern auf, ist die eine erstiegen, so thürmt sich eine andere darüber, und zwischen solchen ehernen Monumenten mag keine zartere Blüthe gedeihen.

Hiermit ist es aber nicht abgethan. Die moderne Technik will nicht nur in ununterbrochener Wiederholung, in einem Engrosgeschäft gewissermaßen die Ornamente des früheren Detailhandels ablagern, sondern sie erweitert auch die Zahl derselben durch neue Muster. Die alten werden wie antiquarische Reste eines in den Trödel übergegangenen Waarenlagers nur im Nothfalle benutzt, die Erfindung combinirt Neues und immer Neues. Auch ein anderer Maßstab in der Dimension wird zu Grunde gelegt. Früher galt die Oktavenspannung als Norm, Chopin und Henselt führen Decimalmaaß ein; Andere gehen noch darüber hinaus. Das Feld der alten Technik erscheint auch hiergegen wie ein Miniaturbild. Die figurative Unendlichkeit des neuen Maßstabes wird mit dem alten combinirt, neue Tonreize und Anschlagsarten werden erfunden, in der Qualität und der Quantität wird des Neuen so viel geschaffen, bis es erschöpft nach Ruhe und besonnenem Umblick Verlangen tragen muß.

Eine andere Seite der alten Virtuosität war die Ausdauer in der physischen Kraftbethätigung. Die Modernität ist ein Riese gegen die Erscheinungen jener. Wo die älteren Meister ungeheure Anstrengungen zu machen glaubten, fangen die neueren erst an, Interesse an der gymnastischen Lust zu finden. Zu den früheren Anschlagsarten kommen die Tonbildungen durch Handgelenk und Arm. Kalkbrenner hatte hierin zwar vorgearbeitet, aber die Stählung und Geschmeidigkeit der Musculatur wird jetzt erst vollendet. Dazu kommt das Ueberhandnehmen der englischen Instrumente. Der poetischere, farbenreichere Ton der Wiener Mechanik, der trotz seiner Schwäche den leisesten Bebungen der Fingerspitze viel biegsamer und empfindsamer entgegen kam, weicht dem glänzend, prall und groß anschlagenden Concerttone des englischen Mechanismus. In dem Maaße als die Hand aufhört, ein von den feineren Pulsschlägen der Psyche beseelter Organismus zu sein, und nur sinnlich künstlicher Mechanismus ist, muß auch dem Glanz des Klaviertones die Kunst des Instrumentenbaues vorarbeiten. Der sinnliche Effekt des

Tones liegt schon in der Klaviermechanik, die Hand braucht keine besondere Kunst zu entfalten, um ihm diese Seite abzugewinnen. Aber doch will die Klaviermechanik sehr ernst behandelt sein, nämlich mit größerer Anstrengung, wehe dem Pianisten, der eine schwache Brust hat. Das Klavierspiel setzt eine gute Gesundheit voraus. Der Spieler muß sich erst von dem bei der Wiener Mechanik nothwendigen feineren Nervengefühle entwöhnen, und alle Färbungen in ein gröberes, aber sinnlich effektvolleres Material übertragen lernen.

So kommt es denn, daß auch der Geist der Composition ein anderer wird. Die neue Schule findet in den Werken der älteren Schule nicht genug Spieleslust. Das Klavier ist ein Orchester geworden. Ein Thalberg oder Liszt zieht aus den Tasten eine Fluth von Klängen, die zwar dem allgemeinen Klaviercharakter der Geläufigkeit, gegenüber dem polyphonen Orchesterstyle, in gewissem Grade treu bleiben, aber die Seite der dynamischen Wirkung ist dem Orchester nahe getreten. Ueberdem wird das Pianoforte aber auch wirklich stellenweise nach orchestralem Style behandelt und zu mehrgriffigen Combinationen in einer ihm bis dahin fremd gewesenen Weise benutzt. Besonders entwickelt es eine eigene Vielstimmigkeit, indem es den vollen Reichthum seiner Musterkarten und Figuren um vocale Gedanken ausschüttet. — Beide Weisen schließen aber die ältere Behandlungsart nicht ganz aus, und so kommt es, daß eine Phantasie von Thalberg, die den ganzen Vorrath aller Klangeffekte ökonomisch vertheilt, singt, tändelt, spielt, glänzend aufleuchtet, donnert u. s. w. Dieser Componist schreibt überhaupt den Styl vor, nach dem eine große Zahl von Anhängern wie Mitglieder einer Kunstschule arbeiten. — Es muß ihm eingeräumt werden, daß er in der Erfindung der Figuration behufs der Ausschmückung von Themen, sowie in einer wohlberechneten Steigerung der Effekte, also im sinnlichen Reize, die meiste Originalität in Anspruch nimmt, und daß ihm hinsichtlich dieser Seite des Geschmacks Keiner der Schule gleich gekommen ist. Dabei ist sein Ausdruck frei von Sentimentalität, der Stolz der Technik, die athletische Ruhe, mit der spielend die größten Schwierigkeiten abgefertigt werden, eine aristokratische Sicherheit, die nie fehlt, sind Züge seines Spiels. Indeß verbannt seine Schreib- und Spielart jeden geistigen Aufschwung. Der cantilenenartige Schwerpunkt aller Compositionen entzieht ihnen alles Feuer, alle Erhebung eines Presto. Die erstaunlichste Technik umspielt nur langsame Gefühlsbewegungen, und der Ausdruck repräsentirt allenthalben dieselbe kühle Erhabenheit, die zuletzt monoton wirkt. Der frühere König des Salons,

Herz, gab im sinnlich flachen Reize wenigstens Lebendigkeit und Anmuth. Auch seine Technik war anziehend, freilich dünner und eintöniger, aber sie entfaltete im Rhythmus mehr Leben und Reiz. Herz war in tändelnder Koketterie, Thalberg in erhabener Ruhe einseitig, und in diesem prägnanten Gegensatze stehen sie einander gegenüber wie zwei Pole, die jeder eine zeitlang mächtige Anziehungskraft ausübten, weil sie etwas Originales hatten, aber eben so schnell nach kurzem Leuchten wieder erlöschten.

Thalbergianisch im Sinne der Technik, aber minder geschmackvoll in der Vertheilung der Effekte sind Willmers, Kontski, Leop. v. Meyer, Döhler, Prudent u. A. Döhler arbeitet zuweilen kunstgemäßer, stylsinniger, im Ganzen aber wird der Thalbergische Geist, der in der Ablehnung der Sentimentalität einen achtungswerthen Zug aufzeigt, durch die genannten Anhänger mit weicheren, leichteren, oberflächlicheren Elementen versetzt. Selten taucht eine neue Figur, ein neuer Effekt auf.

So konnte es nicht fehlen, daß die Virtuosität in Verruf kam. Denn der größere Theil der jetzt allen Orten erstehenden Pianisten hielt sich an die wohlfeilere Seite der Aufgabe, nämlich an die Darstellung mechanischer Fähigkeiten. Die Reproduction klassischer Meisterwerke wird selten, da die Technik kein Genüge daran findet. Eine Sonate von Beethoven entfaltet bei weitem nicht alle Arten der Gymnastik, alle Sorten des Arm-, Hand-, Fingergelenkanschlags, des Tastenstreichelns, wie Thalberg's und Kontski's Phantasien. Mit dem Interesse an der Gymnastik ist das Verständniß der Meister verloren gegangen. Das individuelle Zartgefühl des Fingers, sein Beruf, verständnißinnig die Empfindungen der Seele den Tasten mitzutheilen, ist in seiner mechanischen Bedeutung untergegangen. Die Virtuosen spielen Ehren halber eine Nummer von Beethoven oder einem anderen Classiker, sie sind glücklich, dieselbe überstanden zu haben, und das Publikum wird in der That diesen Leistungen gegenüber karg im Beifallspenden. Andere Meister zeigen allerdings durch ausgezeichnete Einzelleistungen im klassischen Repertoir, zu welch erhöhter Vollkommenheit solche Darstellung bei den jetzigen Mitteln gelangen kann, aber sie haben nicht den Muth, bei dem bereits verderbten Geschmacke des Publikums ihren Vortheil aufs Spiel zu setzen. Der Dilettantismus entstellt die Classicität, indem er dieselbe nach dem Maßstabe der Technik, nicht nach dem Inhalte behandelt.

Dieser Zustand war im Allgemeinen längere Zeit vorhanden. Indeß

die gesunde Natur des Geistes erhält sich mitten in irgend einem Verfalle doch in einigen Elementen, und waren die besseren Keime in dieser Zeit auch sparsamer und zerstreuter vorhanden, so gestattet doch ein übersichtliches Zusammenfassen derselben die Aufzeichnung eines besseren Bildes. Gerade einige der größeren Meister der Technik, wie Dreyschock und Döhler, zeigen in Einzelleistungen, daß das Gute erhalten blieb, wenn auch zeitweise zurückgestellt. Nur ist der Erstere in seiner eminenten Bravour, die in sinnlichen Einzelheiten Liszt überbietet, noch zu spielselig, um dauernd seinem besseren Genius zu folgen. In Henselt und Litolff zeigen sich gleichfalls neben der Außenseite werthvolle Keime, die einer ernsteren Entwickelung entgegen zu reifen schienen. Eine eigenthümliche Ungunst der Verhältnisse hielt aber das Aufkommen manches beachtenswerthen Momentes zurück. — Der leidende Zustand des geistvollen Chopin, Henselt's unüberwindliche Scheu vor dem Oeffentlichspielen, das gleichfalls zu seltene Hervortreten des von unnachahmlicher Poesie angehauchten Spieles von Th. Kullak, waren nicht im Stande, ein rechtes Gegengewicht gegen die allgemeine Richtung zu bilden. Liszt endlich, der bedeutendste der modernen Virtuosen, hielt sich viel zu abhängig von den Ansprüchen des Momentes, als daß in ihm die Kunst rein zur Darstellung kommen konnte. Da er noch reicher als Alle mit technischem Glanze ausgestattet ist, so schwankt seine Erscheinung beständig in der Schwebe zwischen sinnlichen Effekten und geistvollem Aufleuchten aus einer im Hintergrunde gehaltenen Sphäre. Die Macht der letzteren sollte ihn erst ganz fesseln, nachdem er vom Schauplatze abgetreten war. Dennoch aber ist Liszt derjenige Pianist geblieben, der den Begriff seiner Kunst im ehrenvollsten Umfange und in der nachhaltigsten Bedeutung erhalten hat. Während der größere Theil der anderen nichts als die Modernität, und diese im Gewande der eigenen Leistungen zur Darstellung bringt, umfaßt Liszt's Repertoir die ganze klassische und romantische Literatur von Scarlatti, Bach, Händel an, Beethoven mit Vorzug, Hummel, Schubert, Weber, bis herauf zu Chopin, Mendelssohn u. A. In allen Leistungen zeigt sich neben vollendetster Technik der Effekt in einer sehr feinen Rhythmik der Declamation und Accentuation, sowie in einer eigenen Nüancirung der Tonreize, so daß die Trennung von Technik und Inhalt weniger empfunden wird, als man bei der Fülle äußerer Mittel hätte vermuthen müssen. In seinen eigenen Sachen waltet ein gewisser Humor, eine rhythmische Ungebundenheit, die einen Schein von Genialität in Anspruch nimmt, eine spielende Ueberlegenheit über alle Arten der Schwierigkeit. Ein

dämonischer Zug, ein Ausdruck von unheimlicher Erhabenheit, der aber jeden Augenblick in das heiterste Flimmern hellen Glanzes umschlägt, geben seinem Spiele den Reiz einer schönen poetischen Wildniß, in der grauenvolle Tiefen mit frühlingsheiteren Höhen wechseln. In seiner Darstellung wird jedes Objekt Ausdruck seiner eigenen großartigen Lyrik, und dieser Umstand ist Ursache, weshalb auch in Liszt die Virtuosität nicht zu ihrem reinsten Ausdrucke gelangt. Es ist immer der willkührliche Zug eines titanen Geistes, der Alles, selbst das Erhabenste und Einfachste, seiner Macht verfallen läßt, und jedes Object mit dem Vorurtheile eigener virtuoser Ueberlegenheit interpretirt. Zwar hat er das Verdienst, das Klavier um die Wirkungen des Orchesters bereichert zu haben, aber selbst in den Uebertragungen der herrlichsten Meisterwerke herrscht nicht die unangetastete Objectivität, sondern der Zug gigantischer Spieleslust. Dazu kommt die verführerische Gabe des Effekts, den Niemand dem Momente besser abzulauschen verstanden hat, als Liszt.

Was die literarischen Erzeugnisse der besseren Richtung betrifft, so finden sich zunächst in Liszt's eigenen Werken aus jener Zeit nur Einzelheiten von Originalität, meist technischer Natur, das Klavier hat ihnen eine Erweiterung seiner Fähigkeiten zu danken. Die Salonmusik verdankt Th. Kullak einen idealen poetischen Aufschwung, der eine Zeit lang Epoche machend auf die Zeitgenossen wirkt und Nachahmung findet. Henselt's Muse erweckt nur im Anfang die Hoffnung auf Neues und Schönes, bewährt sich aber nicht so in der Folge, Stephen Heller hat viele Züge einer lieblichen und feinen Naivität aufzuweisen.

Von hoher Bedeutsamkeit aber, und weit über den Geist der ganzen Londoner und Wiener Schule hinausragend, werden die compositorischen Leistungen eines Schubert, Chopin, Mendelssohn, Robert Schumann. Sie halten in dieser ganzen Epoche ein geistiges Gegengewicht aufrecht gegen die Ausschweifungen der Virtuosität, sie geben nach Beethoven das Bedeutendste in dieser ganzen Zeit, und die Romantik, die schon in vielen Zügen aus den monumentalen Werken des großen Klassikers hervorleuchtete, erhält in ihnen ihre Vollendung. — Ueber Weber darf gleichfalls nicht geschwiegen werden, wenn das wichtige Moment der Formgebung betont wird. Nur sind seine Compositionen nicht zahlreich genug, und erinnert ihr geistiges Material mehr an die Sphäre, worin der geniale Operndichter seine größere Bedeutsamkeit entfaltete.

Schubert's Sonaten athmen in mancher Beziehung einen Beethovenschen Geist, nur haben auch sie im Materiale nicht dessen Schwere und Gediegenheit. Ueberdem liegt die Wirksamkeit Weber's und Schubert's

etwas vor der Gestaltung der modernen Virtuosität und gelangt nicht recht zur Concurrenz mit ihr. Bedeutsamer sind Chopin und Mendelssohn.

Chopin hat wesentlich den musikalischen Ausdruck bereichert. Längst hatte sich die Zeit ausgelebt, in der Form und Ausdruck identisch waren. Ist die Musik auch im Großen und Ganzen die Kunst der Romantik, so stellen sich doch in ihrer geschichtlichen Entwickelung Unterschiede heraus, die dem allgemeinen Bildungsgange vollkommen analog sind. Die Grundlage dieser Romantik vorausgesetzt, läßt sich eine symbolische, klassische und im engeren Sinne romantische Richtung unterscheiden. Die Idee der Objectivität ist in der Musik durch die Form gegeben, die letztere hat die zwingende Macht eines Naturgesetzes und repräsentirt ein makrokosmisches Prinzip. Ihm gegenüber steht der Ausdruck als mikrokosmische Idee. Es ist in ihm der psychische Drang enthalten, der die bestimmte individuelle Färbung des Urgefühles der Sehnsucht in ein Material übertragen will, das in seiner Weise dessen Inhalt wiedergeben soll. Ist nun dieser Inhalt die Identität von Makrokosmus und Mikrokosmus, hat er sich erfüllt mit dem Geiste der außer dem Individuum befindlichen Objectivität, lebt die Sehnsucht ganz in der Versöhnung des Persönlichen mit dem Kosmischen, so entsteht die Klassicität. Ihr entsprechend fühlten und schafften die Meister von Bach bis Beethoven. Diese Zeit hatte sich ausgelebt. Der ästhetische Genuß verlangt nämlich nach einem Inhalte, der ein doppeltes Bedürfniß befriedigen soll, eine unmittelbar *ästhetische* und eine *historische* Forderung. Jene betrifft den unmittelbaren Aufschwung der Sehnsucht in das Absolute, und Werke von so hoher Klassicität wie die eben besprochenen werden zu keiner Zeit ihre Wirkung verfehlen. Das ästhetische Entzücken ist darin allgemeiner objectiver Natur. Daneben wird aber der Anspruch der historischen Weiterentwickelung gleichfalls erhoben, das ästhetische Bedürfniß verlangt nach *Neuem*, es will neben dem objectiv Absoluten auch im psychologischen Subjectivismus bethätigt sein. Die klassische Vergangenheit steht in erhabener Entfernung, die Gegenwart in reizender anregender Nähe. Das ästhetische Bedürfniß will auch diese Seite seiner Kraft harmonisch bethätigt sehen, und es theilt seine Ansprüche in absolute und historische. Eine Nachbildung klassischer Vorbilder hätte nur unter ganz besonders günstigen Umständen dem Zeitbedürfnisse entsprochen, einem Mendelssohn allein war es beschieden, bis dahin Ungesagtes und Ungefühltes in der klassischen Form auszusprechen. Der Egoismus hatte sich schon viel zu tief in die dunklen Abgründe der Seele vertieft, die in einer vollkommenen Entzweiung des

Mikrokosmischen mit dem Makrokosmischen ruhen, als daß ihm ein Nachbilden der Vergangenheit genügt hätte. So sehr die Formgebung auch die unmittelbare künstlerische Tüchtigkeit documentirt, so reizt doch im ersten Momente nicht die Form, sondern das Material des Kunstwerkes, und das letztere hatte in den alten Formen nichts Anregendes mehr für die absonderlichen Gelüste des Egoismus. Das Gefühl wollte nicht immer im absoluten Kosmos aufgehen, es wollte in sich *selber* tieferes Genüge finden.

Chopin's Bedeutung ist nun die, daß er das musikalische Material erweitert. Er zeichnet Momente der Innerlichkeit, die auf eine Tiefe anderer Art hindeuten, wie sie im Formenbau zunächst nicht enthalten sind. Genau genommen, sind es freilich nur Reize, einzelne Momente, die er neu hinzubringt, sie beruhen aber nicht blos im Sinnlichen, wie bei Liszt, obgleich auch hierin Chopin epochemachend geschaffen hat, sondern in den geistigen Faktoren der Musik, Harmonie, Melodie, Rhythmik, und der nächste Erfolg dieser Elemente ist die Eigenthümlichkeit ihrer Wirkung auf die Phantasie. Sie vertiefen die letztere so sehr in die Regionen des innersten Geheimnisses der Schwärmerei, daß eine durchaus neue Seite des Ausdrucks zur Darstellung gelangt. Grundzug ist die Melancholie, aber auf einem Antlitz von so viel Tiefe, Geist und aristokratischer Feinheit, wie es bisher nirgends in die Erscheinung getreten war. — Ueberwiegt nun aber der *Moment* des Ausdrucks, so ist klar, daß Chopin's Styl zunächst mit der alten Form brechen muß, da er nicht von dem in ihr sein Recht verlangenden Inhalte erfüllt ist. Der seinige ist von einer viel subjectiveren, egoistischeren Natur. Daher überwiegt bei ihm die kleinere Gattung der Form, Etüde, Notturno, Walzer, Mazurek, Scherzo, Ballade, Trauermarsch u. s. w. Große Formen behandelt er nur in seinen beiden Concerten angemessen, anderwärts gelingt der Versuch dieser Gestaltung unvollkommen, die Sonaten und selbst Balladen sind stylllos und haben ihren Reiz mehr in Einzelheiten als im *Ganzen*. Dieser Reiz kann dem mit Chopin in die Tiefe des Egoismus hinabsteigenden und sich von der Allgemeinheit des Absoluten losringenden so mächtig erscheinen, daß sich die Klassicität daneben trivial ausnimmt, indem sich in der letzteren die Gedanken von vorn herein in einem mit dem Ganzen versöhnten Lichte zeigen und egoistische Abgeschlossenheit meiden müssen. Künftiger Genialität mag es aufbewahrt sein, die neu erworbenen Elemente zu großem Ganzen zu gestalten, und zum zweiten Male die Versöhnung des Subjectiven und Objectiven zu Stande zu bringen.

Mendelssohn hingegen ist Chopin gegenüber eine Nachblüthe der Klassicität. Der Geist der Vergangenheit verjüngt sich noch einmal, um sich in der Schönheit der Form zu entfalten. Mendelssohn hatte wieder das Ganze im Auge, und der momentane Ausdruck tritt deshalb nicht in der Tiefe hervor wie bei Chopin. Diese beiden Seiten sind einmal bestimmt, einander auszuschließen; die Harmonie des Ganzen gestattet kein Aufkommen der Einzelwirkung, und das Hervortreten der letzteren hemmt die Einheit des Ganzen. Man kann zwar nicht sagen, daß Mendelssohn's Einzeleffekte nicht auch einen unnennbaren Reiz haben, man denke nur an das zweite Thema des D-moll-Trios, aber doch liegt im ganzen Charakter seiner inhaltreichsten Sentenzen eine Richtung auf Entwickelung, auf Weitergestaltung; dem reizendsten Thema eines Liedes ohne Worte wohnt ein Zug inne, ein Abgerundetes, formell Vollendetes aus sich zu entwickeln, und wo der Zuhörer auch wirklich verweilen möchte, um in ruhigem Genießen einen Einzelgedanken zu verfolgen, führt Mendelssohn den Genuß immer auf die Bahn des Denkens und des Bewunderns der geschickten Verarbeitung und Weitergestaltung. Dies ist die reine Schönheit der Form, in deren ungetrübter Glätte Mendelssohn den größten Klassikern beizuzählen ist; ja er steht zum Theil über einer nicht unbedeutenden Summe ihrer Schöpfungen. Man sieht aber, gerade an Mendelssohn, daß die Form nicht allein in ihrer Vollendung das Schöne erschöpft, denn eben die tadellose Glätte derselben ist Ursache und Grund, weshalb nicht eine Idee durch Großartigkeit einmal hindurchbricht. Oder man kann auch umgekehrt aus einem Mangel an Gedankengröße die Glätte der Form erklärlich finden. Und dies stellt Mendelssohn hinsichtlich der Gediegenheit seines Materials wieder tiefer als die großen Vorgänger. Der Inhalt seiner Gedanken ist schwärmerische Innigkeit, duftige Romantik, weibliches Empfinden; die Form scheint sich in ihrer eigenen Glätte kokettirend zu spiegeln und verjüngt sich wirklich die Klassicität noch einmal in ihr, so ist es eben nur in dem Sinne zu nehmen als sich die Ehrwürdigkeit der alten Anschauungen überhaupt mit dem Geiste der Modernität aussöhnen läßt. Der antike Hauch fehlt, die Naturwüchsigkeit des Styles wird vermißt, eine aufgeregte Flüchtigkeit, eine Reizbarkeit des Empfindens treibt die Phantasie in eine Welt elfenhafter, zartgeistiger Gebilde voll Liebesromantik und graziöser Koketterie, und färbt oft mit leisem Anhauch auch ernste Stoffe, die eigentlich in ehrwürdigerem Dunkel und in einer Monotonie der Farbe gehalten sein wollen.

Die Mendelssohn'sche Klavierliteratur nimmt, dieser Charakteristik

entsprechend, für den singenden Anschlag, sowie für eine unendlich fein perlende Geläufigkeit, eine sehr hohe Ausbildung in Anspruch. Ihr genialer Schöpfer selbst aber behauptet unter den Virtuosen mit den ersten Rang. Mit allem Glanz der Technik ausgestattet, verwendet er diese nur im Dienste der edelsten Inhaltlichkeit. In der Reproduction der Klassiker ist er der objectivste Interpret der ganzen Neuzeit gewesen, und die Kunst der Improvisation erreicht in ihm eine seiner Vorbilder würdige Höhe.

Rob. Schumann macht in Folge seiner Werke den Anspruch, neben Mendelssohn genannt zu werden. Zwar raubt ihm ein mißgünstiges Geschick den Gebrauch der rechten Hand und versagt ihm die Aufnahme in die Reihe der eigentlichen Pianisten, aber seine Klavier-Compositionen sind durch einen eigenthümlich geistreichen und romantischen Inhalt auf die Klavierspieler von epochemachendem Einfluß. Technisch nehmen sie die Erweiterungen der Modernität in Anspruch, bethätigen jedoch mehr die Ausübung hinsichtlich der Kraft, der Tonfülle und Spannweite, als der Feinheit in der Klangbildung einzelner Tonelemente, worin Mendelssohn und vorzugsweise Chopin von ausgezeichnetem Geschmack waren. Inhaltlich sind sie durch Erweiterung des Materiales, also durch Bereicherung neuer Effekte im Ausdruck beachtenswerth. Gehen sie darin auch nicht so weit in die Tiefe und entbehren sie namentlich der Sthleinheit eines Chopin, erreichen sie andererseits nirgends die Formschönheit Mendelssohn's, so bilden sie doch durch weiche Innigkeit, sowie durch die Färbung einer im Einzelnen charakteristisch treffenden Nüancirung des Ausdrucks, ein bedeutendes Gegengewicht gegen die sinnlichen und oberflächlich gehaltenen Richtungen der Salonmusik. Dieser Ausdruck erhebt sich auch in den finsteren, dunkleren Sphären des Gefühls oft zu treffender Wahrheit, ja oft zu erhabener Größe, zeichnet objective Situationen und hellt das Zeitbewußtsein überhaupt über die Aufgabe auf, die im Weiterverfolgen der musikalischen Ausdrucksseite für die nächste Zukunft vorlag.

Auch Taubert verfolgt im Ganzen eine edle Richtung, hält sich jedoch nicht so consequent in derselben, wie die vorher Genannten, beweist auch nur in Einzelheiten eine ähnliche Begabung; um so werthvoller sind aber seine Leistungen als Klaviervirtuos in der Darstellung klassischer Meisterwerke. Mehr aber noch und ausschließlich fast ihrer Reproduktion sich widmend, ist die ausgezeichnete Pianistin Clara Schumann. Ihre allseitig gebildete, nur in den größeren Anschlagsfarben nicht die Vollendung der männlichen Modernität erreichende Tech-

nik wird von innerem Feuer und zutreffender Verständniß für alle Arten der edleren Literatur geadelt, so daß ihr Vortrag darin die Bedeutung einer normalen Gültigkeit gewinnt. Nur in getragenen Sätzen erhebt sie sich nicht immer zu gleicher Höhe des Verständnisses.

Die Summe der zuletzt angeführten besseren Elemente hatte zur Folge, daß die rein im technischen Glanze sich haltende Virtuosität vor dem Geschmacke des Publikums in Verfall gerieth und sich auslebte. Das Zeitbewußtsein faßte sich, ungefähr seit dem Ausscheiden Liszt's aus der virtuosen Oeffentlichkeit, in derjenigen Erkenntniß zusammen, welche die nächste Aufgabe als eine Vereinigung der äußerlich und innerlich errungenen Vollkommenheiten bestimmte. Und hiermit sind wir der Gegenwart nahe gerückt. Die letztere ist hinsichtlich desjenigen Glanzes, den ehedem die Heroen der Virtuosität verbreiteten, allerdings als eine Zeit der Epigonen zu betrachten, hinsichtlich des Geschmacks aber als eine Wiedergeburt des Richtigen. Die wissenschaftliche Erkenntniß bemächtigt sich des von der Vergangenheit überkommenen Stoffes, sichtet und ordnet das Material, das dem productiven Geiste in der Composition obliegt, durch werthvolle Lehrbücher, macht sich die historische Kritik zur Aufgabe klareren Bewußtseins und nimmt auch die Aesthetik mehr in Angriff, insofern dieselbe aus ihrer unzugänglichen Abgeschlossenheit, mit der sie früher nur im geschlossenen Systeme der allgemeinen Schönheitslehre einen Platz behauptete, heraustritt und allgemeineres Interesse in Anspruch nimmt. Die Methodik nimmt besonders im Klavierspiel eine festere und einheitlichere Gestalt an. Nach der Erweiterung des Materials bis zu seinen Grenzen unter Liszt, nach dem Aufschwunge, den die Ideen durch die Geister von Beethoven bis Mendelssohn erreicht haben, schaut die Gegenwart von einem kritischen Höhenpunkte herab auf ein fertig vor ihr liegendes Material, und die Methodik hat für beide Richtungen den Vortheil einer klaren Beherrschung und Einsicht in ihren Stoff, einen Vortheil, den nicht alle Zweige des musikalischen Unterrichts in gleicher Weise geltend machen können.

Ob die Technik jüngerer Generationen die Fähigkeit bewahrt, erforderlichen Falls als glänzende Sonderkunst mit den Leistungen früherer Heroen, wie Liszt, Dreyschock, Thalberg, in die Schranken zu treten, steht dahin. Außer Hans v. Bülow und Rubinstein sind Leistungsfähigkeiten in dem eben besprochenen Sinne nicht zu öffentlicher Kunde gelangt. Schulhoff hat von den übrigen Neueren noch das meiste Anrecht, den älteren angereiht zu werden. Er bringt sogar ein geschmackvolleres, neues Genre von musikalischen Flugblättern in Umlauf, welches

ein eigenes Gepräge aufweisen kann und sich nicht mit Thalbergianischen Devisen schmückt. Es ist an Inhalt aber mehr eine Miniaturausgabe gegen das alte Folioformat und bringt die technischen Fähigkeiten nicht in ihrer Allseitigkeit in Fluß. Die Gegenwart lehnt sich immer noch an die älteren Meister und hat dazu um so mehr ein Recht, als diese, gleichfalls in das Zeitbedürfniß einlenkend, ihre Mittel für die Darstellung gediegenen Inhalts verwenden. Unter diesen ist es besonders Dreyschock, dessen Meisterschaft eine Entwickelung genommen hat, die ihn zu einem der größten Virtuosen macht. Seine eminente Technik hat sich zum Maaße der edelsten Grazie, seine Bravour zu einem in den meisten Fällen normalen Ausdrucke der Vergeistigung erhoben. Von Neueren gebührt das Verdienst, die Virtuosität zu Ehren gebracht zu haben, am meisten Hans von Bülow, der hinsichtlich der objectiven Treue im Spielen der verschiedensten Componisten eine ausgezeichnete Virtuosität errungen hat. Außer ihm wäre noch Jaell zu nennen.

Somit muß die nächste Aufgabe dahin gestellt sein, das zu vollenden, was die vorige Epoche in den besseren Kräften gekannt und gewollt, aber, im Rausche des sinnlichen Reizes befangen, nicht überall durchgesetzt hat. Auch liegt es in den natürlichen Entwickelungsgesetzen begründet, daß der Fortschritt nicht auf allen Pnnkten zugleich eintritt, daß beim Weitergehen eines Faktors der andere eine Zeit lang zurückgesetzt bleibt und später erst wieder in seine Rechte eintritt. In der Composition tritt z. B. gegenwärtig die Vervollkommnung des musikalischen Ausdrucks so in den Vordergrund, daß die Formschönheit zurückgestellt ist, im vorigen Jahrhunderte mußte die letztere erst in äußerlichem Sinne sich vollenden, bevor sie auch dem höheren Inhalte anpassend wurde. Die Bildung von Unterschieden und ihre Versöhnung, neue Dissonanzen und neu bereicherte Harmonie, dies ist der Gang der Geschichte. Das Klavierspiel lebt jetzt in der Ausgleichung der Unterschiede zur Harmonie, während die Composition mit den alten Anschauungen zur Zeit collidirend der Versöhnung erst entgegenreift.

Die schönste Technik im Dienste der schönsten Idee, dies ist Kunstbedürfniß, dies ist der höchste Zielpunkt, dem das Klavierspiel nachzustreben hat. — Damit sei aber nicht jener einseitigen, ethisirenden Anschauung, welche das Schöne nur in der höchsten Idee anerkennt, Vorschub geleistet. Dem Höchsten beständig das Wort reden, macht sich leicht des Irrthums verdächtig, als habe die Kunst nur den Inhalt der Moral; über diesen vom ethischen Gesichtspunkte aus ehrenwerthen

Gesichtspunkt ist glücklicherweise das künstlerische Zeitbewußtsein hinausgeeilt. Auch das mehr im sinnlichen Reize enthaltene Schöne ist in den Umkreis des Klavierschönen aufzunehmen und unbedenklich die Ansicht mancher Theoretiker abzulehnen, welche, sich auf Beethoven's Vorgang stützend, die technischen Errungenschaften der letzten Zeit anfeinden. Das Klavierspiel hat verschiedene Potenzen der Schönheit, es hieße aber in die Rechte der Schönheitswissenschaft gewaltsam eingreifen, wollte man um des höchsten Grades willen die übrigen unbeachtet lassen.

So besteht also die Aufgabe der gegenwärtigen Klavierästhetik darin, die verschiedenen Formen des Schönen, jede ihrem Begriffe und ihrem Rechte gemäß, zu entwickeln und im Umfange aller, erst die Idee in ihrer Vollkommenheit nachzuweisen. Daß mit Vorliebe auf den höchsten Inhalt die Betonung gelegt wird, liegt in der Natur der Sache. Aber gerade weil der letztere sich *nur* auf Grund der vorangehenden entwickelt, sind diese nicht zu übersehen.

Ohne Zweifel verwirklicht die Erkenntniß heutiger Musikbildung in der Praxis die eben aufgestellten Grundsätze; so weit wenigstens die durch öffentliche Kundwerdung am meisten im Vordergrunde der Gegenwart Zeugniß ablegenden Schulen einiger Heroenmeister ein Urtheil gestatten, wird der Schönheitsidee in ihrem ganzen Umfange Genüge getragen.

Und was die Praxis auf diese Weise erschaut, empirisch treu zu sammeln, zu beschreiben und in die Form eines geordneten Systems zu bringen, sei die Aufgabe des weiteren Theiles dieser Schrift.

Drittes Kapitel.

Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel.

Die Geschichte des praktischen Klavierspiels, wie sie im Vorhergehenden zusammengefaßt wurde, verlangt zur Ergänzung einen Ueberblick über die von den Meistern und Lehrern schriftlich niedergelegten Methoden. Theorie und Praxis gehören Eins zum Andern, jede dient zur Bestätigung der anderen, und die Erkenntniß beider *vereinigt* giebt erst das vollkommene geschichtliche Bild. Dieser Umstand möge

die Stellung dieses Kapitels innerhalb des allgemeinen Theiles der Klavierästhetik rechtfertigen — diese Rechtfertigung ist deshalb aber namhaft zu machen, weil ein näheres Eingehen in so manches Detail, auch eine Anreihung des Kapitels an die besondere Ausführung der Lehrmethode im zweiten Theile natürlich erscheinen läßt. Indeß ist dieses Detail wieder nicht ausführlich genug, so daß das geschichtliche Interesse das methodische doch überwiegt. Diesen ganzen Abschnitt aber dem Werke überhaupt vorauszuschicken und ihn vielleicht mit der Ueberschrift: „Angabe der Quellen" zu versehen, schien deshalb unzulässig, weil das methodische System des zweiten Theiles eine selbstständigere und unabhängigere Stellung annehmen muß, als eine rein historische Darstellung ihren Quellen gegenüber nöthig hat. Ueberdem wird ein solches Vorausschicken durch den kritischen Gehalt eben so abgelehnt, wie die Unterbringung unter den zweiten praktischen Theil durch die Beschränkung der detaillirten Ausführung.

Die methodischen Werke der länger und der nächst vergangenen Zeit haben natürlich einen verschiedenen Werth. Man muß ästhetisches Leben in der Theorie von dem in der Praxis unterscheiden. Ein Theil der großen Meister des Spiels waren schriftstellerischer Darstellung entweder nicht geneigt oder nicht gewachsen. Beides läßt sich aus einer gewissen Trockenheit reflexiver Betrachtungen erklären, die dem lebensvollen Ausathmen künstlerischer Productivität gegenüber eine strenge und ernste Abstraction sein muß, zu der sich die an unmittelbares Genießen gewöhnte Lebenskraft nicht immer entschließt. Somit fehlen von einem Theile der bedeutendsten Gewährsmänner Aufschlüsse, und es muß den Darstellungen der Zeitgenossen das Vertrauen geschenkt werden, daß sie mit gewissenhafter Treue und dem nöthigen Scharfsinn die Theorie aus den Erscheinungen der künstlerischen Praxis abgenommen haben. Aber auch diese Darstellungen stehen auf sehr verschiedenen Standpunkten, und muß hier in Rücksicht auf die ästhetische Anschauung wiederum der geschichtlichen Mittheilung eine ähnliche Einschränkung auferlegt werden, wie im vorigen Kapitel. Es werden aus der großen Zahl von Schulen und Lehrbüchern nur diejenigen namhaft zu machen sein, die in Form und Material bedeutsam und selbstständig erscheinen oder wenigstens von wirklichen Künstlern herrühren, deren Mittheilung in solchem Falle zunächst zu berücksichtigen ist. Die große Zahl der Schriften, welche, durch keine absonderliche Selbstständigkeit hervortretend, sich nur an die Hauptwerke anlehnen, und in Wiederholungen oder Ausführungen von unnöthiger

die gesunde Natur des Geistes erhält sich mitten in irgend einem Verfalle doch in einigen Elementen, und waren die besseren Keime in dieser Zeit auch sparsamer und zerstreuter vorhanden, so gestattet doch ein übersichtliches Zusammenfassen derselben die Aufzeichnung eines besseren Bildes. Gerade einige der größeren Meister der Technik, wie Dreyschock und Döhler, zeigen in Einzelleistungen, daß das Gute erhalten blieb, wenn auch zeitweise zurückgestellt. Nur ist der Erstere in seiner eminenten Bravour, die in sinnlichen Einzelheiten Liszt überbietet, noch zu spielselig, um dauernd seinem besseren Genius zu folgen. In Henselt und Litolff zeigen sich gleichfalls neben der Außenseite werthvolle Keime, die einer ernsteren Entwickelung entgegen zu reifen schienen. Eine eigenthümliche Ungunst der Verhältnisse hielt aber das Aufkommen manches beachtenswerthen Momentes zurück. — Der leidende Zustand des geistvollen Chopin, Henselt's unüberwindliche Scheu vor dem Oeffentlichspielen, das gleichfalls zu seltene Hervortreten des von unnachahmlicher Poesie angehauchten Spieles von Th. Kullak, waren nicht im Stande, ein rechtes Gegengewicht gegen die allgemeine Richtung zu bilden. Liszt endlich, der bedeutendste der modernen Virtuosen, hielt sich viel zu abhängig von den Ansprüchen des Momentes, als daß in ihm die Kunst rein zur Darstellung kommen konnte. Da er noch reicher als Alle mit technischem Glanze ausgestattet ist, so schwankt seine Erscheinung beständig in der Schwebe zwischen sinnlichen Effekten und geistvollem Aufleuchten aus einer im Hintergrunde gehaltenen Sphäre. Die Macht der letzteren sollte ihn erst ganz fesseln, nachdem er vom Schauplatze abgetreten war. Dennoch aber ist Liszt derjenige Pianist geblieben, der den Begriff seiner Kunst im ehrenvollsten Umfange und in der nachhaltigsten Bedeutung erhalten hat. Während der größere Theil der anderen nichts als die Modernität, und diese im Gewande der eigenen Leistungen zur Darstellung bringt, umfaßt Liszt's Repertoir die ganze klassische und romantische Literatur von Scarlatti, Bach, Händel an, Beethoven mit Vorzug, Hummel, Schubert, Weber, bis herauf zu Chopin, Mendelssohn u. A. In allen Leistungen zeigt sich neben vollendetster Technik der Effekt in einer sehr feinen Rhythmik der Declamation und Accentuation, sowie in einer eigenen Nüancirung der Tonreize, so daß die Trennung von Technik und Inhalt weniger empfunden wird, als man bei der Fülle äußerer Mittel hätte vermuthen müssen. In seinen eigenen Sachen waltet ein gewisser Humor, eine rhythmische Ungebundenheit, die einen Schein von Genialität in Anspruch nimmt, eine spielende Ueberlegenheit über alle Arten der Schwierigkeit. Ein

dämonischer Zug, ein Ausdruck von unheimlicher Erhabenheit, der aber jeden Augenblick in das heiterste Flimmern hellen Glanzes umschlägt, geben seinem Spiele den Reiz einer schönen poetischen Wildniß, in der grauenvolle Tiefen mit frühlingsheiteren Höhen wechseln. In seiner Darstellung wird jedes Objekt Ausdruck seiner eigenen großartigen Lyrik, und dieser Umstand ist Ursache, weshalb auch in Liszt die Virtuosität nicht zu ihrem reinsten Ausdrucke gelangt. Es ist immer der willkührliche Zug eines titanen Geistes, der Alles, selbst das Erhabenste und Einfachste, seiner Macht verfallen läßt, und jedes Object mit dem Vorurtheile eigener virtuoser Ueberlegenheit interpretirt. Zwar hat er das Verdienst, das Klavier um die Wirkungen des Orchesters bereichert zu haben, aber selbst in den Uebertragungen der herrlichsten Meisterwerke herrscht nicht die unangetastete Objectivität, sondern der Zug gigantischer Spieleslust. Dazu kommt die verführerische Gabe des Effekts, den Niemand dem Momente besser abzulauschen verstanden hat, als Liszt.

Was die literarischen Erzeugnisse der besseren Richtung betrifft, so finden sich zunächst in Liszt's eigenen Werken aus jener Zeit nur Einzelheiten von Originalität, meist technischer Natur, das Klavier hat ihnen eine Erweiterung seiner Fähigkeiten zu danken. Die Salonmusik verdankt Th. Kullak einen idealen poetischen Aufschwung, der eine Zeit lang Epoche machend auf die Zeitgenossen wirkt und Nachahmung findet. Henselt's Muse erweckt nur im *Anfang* die Hoffnung auf Neues und Schönes, *bewährt* sich aber nicht so in der Folge, Stephen Heller hat viele Züge einer lieblichen und feinen Naivität aufzuweisen.

Von hoher Bedeutsamkeit aber, und weit über den Geist der ganzen Londoner und Wiener Schule hinausragend, werden die compositorischen Leistungen eines Schubert, Chopin, Mendelssohn, Robert Schumann. Sie halten in dieser ganzen Epoche ein geistiges Gegengewicht aufrecht gegen die Ausschweifungen der Virtuosität, sie geben nach Beethoven das Bedeutendste in dieser ganzen Zeit, und die Romantik, die schon in vielen Zügen aus den monumentalen Werken des großen Klassikers hervorleuchtete, erhält in ihnen ihre Vollendung. — Ueber Weber darf gleichfalls nicht geschwiegen werden, wenn das wichtige Moment der Formgebung betont wird. Nur sind seine Compositionen nicht zahlreich genug, und erinnert ihr geistiges Material mehr an *die* Sphäre, worin der geniale Operndichter seine größere Bedeutsamkeit entfaltete.

Schubert's Sonaten athmen in mancher Beziehung einen Beethovenschen Geist, nur haben auch sie im Materiale nicht dessen Schwere und Gediegenheit. Ueberdem liegt die Wirksamkeit Weber's und Schubert's

etwas vor der Gestaltung der modernen Virtuosität und gelangt nicht recht zur Concurrenz mit ihr. Bedeutsamer sind Chopin und Mendelssohn.

Chopin hat wesentlich den musikalischen Ausdruck bereichert. Längst hatte sich die Zeit ausgelebt, in der Form und Ausdruck identisch waren. Ist die Musik auch im Großen und Ganzen die Kunst der Romantik, so stellen sich doch in ihrer geschichtlichen Entwickelung Unterschiede heraus, die dem allgemeinen Bildungsgange vollkommen analog sind. Die Grundlage dieser Romantik vorausgesetzt, läßt sich eine symbolische, klassische und im engeren Sinne romantische Richtung unterscheiden. Die Idee der Objectivität ist in der Musik durch die Form gegeben, die letztere hat die zwingende Macht eines Naturgesetzes und repräsentirt ein makrokosmisches Prinzip. Ihm gegenüber steht der Ausdruck als mikrokosmische Idee. Es ist in ihm der psychische Drang enthalten, der die bestimmte individuelle Färbung des Urgefühles der Sehnsucht in ein Material übertragen will, das in seiner Weise dessen Inhalt wiedergeben soll. Ist nun dieser Inhalt die Identität von Makrokosmus und Mikrokosmus, hat er sich erfüllt mit dem Geiste der außer dem Individuum befindlichen Objectivität, lebt die Sehnsucht ganz in der Versöhnung des Persönlichen mit dem Kosmischen, so entsteht die Klassicität. Ihr entsprechend fühlten und schafften die Meister von Bach bis Beethoven. Diese Zeit hatte sich ausgelebt. Der ästhetische Genuß verlangt nämlich nach einem Inhalte, der ein doppeltes Bedürfniß befriedigen soll, eine unmittelbar *ästhetische* und eine *historische* Forderung. Jene betrifft den unmittelbaren Aufschwung der Sehnsucht in das Absolute, und Werke von so hoher Klassicität wie die eben besprochenen werden zu keiner Zeit ihre Wirkung verfehlen. Das ästhetische Entzücken ist darin allgemeiner objectiver Natur. Daneben wird aber der Anspruch der historischen Weiterentwickelung gleichfalls erhoben, das ästhetische Bedürfniß verlangt nach *Neuem*, es will neben dem objectiv Absoluten auch im psychologischen Subjectivismus bethätigt sein. Die klassische Vergangenheit steht in erhabener Entfernung, die Gegenwart in reizender anregender Nähe. Das ästhetische Bedürfniß will auch diese Seite seiner Kraft harmonisch bethätigt sehen, und es theilt seine Ansprüche in absolute und historische. Eine Nachbildung klassischer Vorbilder hätte nur unter ganz besonders günstigen Umständen dem Zeitbedürfnisse entsprochen, einem Mendelssohn allein war es beschieden, bis dahin Ungesagtes und Ungefühltes in der klassischen Form auszusprechen. Der Egoismus hatte sich schon viel zu tief in die dunklen Abgründe der Seele vertieft, die in einer vollkommenen Entzweiung des

Mikrokosmischen mit dem Makrokosmischen ruhen, als daß ihm ein Nachbilden der Vergangenheit genügt hätte. So sehr die Formgebung auch die unmittelbare künstlerische Tüchtigkeit documentirt, so reizt doch im ersten Momente nicht die Form, sondern das Material des Kunstwerkes, und das letztere hatte in den alten Formen nichts Anregendes mehr für die absonderlichen Gelüste des Egoismus. Das Gefühl wollte nicht immer im absoluten Kosmos aufgehen, es wollte in sich *selber* tieferes Genüge finden.

Chopin's Bedeutung ist nun die, daß er das musikalische Material erweitert. Er zeichnet Momente der Innerlichkeit, die auf eine Tiefe anderer Art hindeuten, wie sie im Formenbau zunächst nicht enthalten sind. Genau genommen, sind es freilich nur Reize, einzelne Momente, die er neu hinzubringt, sie beruhen aber nicht blos im Sinnlichen, wie bei Liszt, obgleich auch hierin Chopin epochemachend geschaffen hat, sondern in den geistigen Faktoren der Musik, Harmonie, Melodie, Rhythmik, und der nächste Erfolg dieser Elemente ist die Eigenthümlichkeit ihrer Wirkung auf die Phantasie. Sie vertiefen die letztere so sehr in die Regionen des innersten Geheimnisses der Schwärmerei, daß eine durchaus neue Seite des Ausdrucks zur Darstellung gelangt. Grundzug ist die Melancholie, aber auf einem Antlitz von so viel Tiefe, Geist und aristokratischer Feinheit, wie es bisher nirgends in die Erscheinung getreten war. — Ueberwiegt nun aber der *Moment* des Ausdrucks, so ist klar, daß Chopin's Styl zunächst mit der alten Form brechen muß, da er nicht von dem in ihr sein Recht verlangenden Inhalte erfüllt ist. Der seinige ist von einer viel subjectiveren, egoistischeren Natur. Daher überwiegt bei ihm die kleinere Gattung der Form, Etüde, Notturno, Walzer, Mazurek, Scherzo, Ballade, Trauermarsch u. s. w. Große Formen behandelt er nur in seinen beiden Concerten angemessen, anderwärts gelingt der Versuch dieser Gestaltung unvollkommen, die Sonaten und selbst Balladen sind stylos und haben ihren Reiz mehr in Einzelheiten als im *Ganzen*. Dieser Reiz kann dem mit Chopin in die Tiefe des Egoismus hinabsteigenden und sich von der Allgemeinheit des Absoluten losringenden so mächtig erscheinen, daß sich die Klassicität daneben trivial ausnimmt, indem sich in der letzteren die Gedanken von vorn herein in einem mit dem Ganzen versöhnten Lichte zeigen und egoistische Abgeschlossenheit meiden müssen. Künftiger Genialität mag es aufbewahrt sein, die neu erworbenen Elemente zu großem Ganzen zu gestalten, und zum zweiten Male die Versöhnung des Subjectiven und Objectiven zu Stande zu bringen.

Mendelssohn hingegen ist Chopin gegenüber eine Nachblüthe der Klassicität. Der Geist der Vergangenheit verjüngt sich noch einmal, um sich in der Schönheit der Form zu entfalten. Mendelssohn hatte wieder das Ganze im Auge, und der momentane Ausdruck tritt deshalb nicht in der Tiefe hervor wie bei Chopin. Diese beiden Seiten sind einmal bestimmt, einander auszuschließen; die Harmonie des Ganzen gestattet kein Aufkommen der Einzelwirkung, und das Hervortreten der letzteren hemmt die Einheit des Ganzen. Man kann zwar nicht sagen, daß Mendelssohn's Einzeleffekte nicht auch einen unnennbaren Reiz haben, man denke nur an das zweite Thema des D-moll-Trios, aber doch liegt im ganzen Charakter seiner inhaltreichsten Sentenzen eine Richtung auf Entwickelung, auf Weitergestaltung; dem reizendsten Thema eines Liedes ohne Worte wohnt ein Zug inne, ein Abgerundetes, formell Vollendetes aus sich zu entwickeln, und wo der Zuhörer auch wirklich verweilen möchte, um in ruhigem Genießen einen Einzelgedanken zu verfolgen, führt Mendelssohn den Genuß immer auf die Bahn des Denkens und des Bewunderns der geschickten Verarbeitung und Weitergestaltung. Dies ist die reine Schönheit der Form, in deren ungetrübter Glätte Mendelssohn den größten Klassikern beizuzählen ist; ja er steht zum Theil über einer nicht unbedeutenden Summe ihrer Schöpfungen. Man sieht aber, gerade an Mendelssohn, daß die Form nicht allein in ihrer Vollendung das Schöne erschöpft, denn eben die tadellose Glätte derselben ist Ursache und Grund, weshalb nicht eine Idee durch Großartigkeit einmal hindurchbricht. Oder man kann auch umgekehrt aus einem Mangel an Gedankengröße die Glätte der Form erklärlich finden. Und dies stellt Mendelssohn hinsichtlich der Gediegenheit seines Materials wieder tiefer als die großen Vorgänger. Der Inhalt seiner Gedanken ist schwärmerische Innigkeit, duftige Romantik, weibliches Empfinden; die Form scheint sich in ihrer eigenen Glätte kokettirend zu spiegeln und verjüngt sich wirklich die Klassicität noch einmal in ihr, so ist es eben nur in dem Sinne zu nehmen als sich die Ehrwürdigkeit der alten Anschauungen überhaupt mit dem Geiste der Modernität aussöhnen läßt. Der antike Hauch fehlt, die Naturwüchsigkeit des Styles wird vermißt, eine aufgeregte Flüchtigkeit, eine Reizbarkeit des Empfindens treibt die Phantasie in eine Welt elfenhafter, zartgeistiger Gebilde voll Liebesromantik und graziöser Koketterie, und färbt oft mit leisem Anhauch auch ernste Stoffe, die eigentlich in ehrwürdigerem Dunkel und in einer Monotonie der Farbe gehalten sein wollen.

Die Mendelssohn'sche Klavierliteratur nimmt, dieser Charakteristik

entsprechend, für den singenden Anschlag, sowie für eine unendlich fein perlende Geläufigkeit, eine sehr hohe Ausbildung in Anspruch. Ihr genialer Schöpfer selbst aber behauptet unter den Virtuosen mit den ersten Rang. Mit allem Glanz der Technik ausgestattet, verwendet er diese nur im Dienste der edelsten Inhaltlichkeit. In der Reproduction der Klassiker ist er der objectivste Interpret der ganzen Neuzeit gewesen, und die Kunst der Improvisation erreicht in ihm eine seiner Vorbilder würdige Höhe.

Rob. Schumann macht in Folge seiner Werke den Anspruch, neben Mendelssohn genannt zu werden. Zwar raubt ihm ein mißgünstiges Geschick den Gebrauch der rechten Hand und versagt ihm die Aufnahme in die Reihe der eigentlichen Pianisten, aber seine Klavier-Compositionen sind durch einen eigenthümlich geistreichen und romantischen Inhalt auf die Klavierspieler von epochemachendem Einfluß. Technisch nehmen sie die Erweiterungen der Modernität in Anspruch, bethätigen jedoch mehr die Ausübung hinsichtlich der Kraft, der Tonfülle und Spannweite, als der Feinheit in der Klangbildung einzelner Tonelemente, worin Mendelssohn und vorzugsweise Chopin von ausgezeichnetem Geschmack waren. Inhaltlich sind sie durch Erweiterung des Materiales, also durch Bereicherung neuer Effekte im Ausdruck beachtenswerth. Gehen sie darin auch nicht so weit in die Tiefe und entbehren sie namentlich der Styleinheit eines Chopin, erreichen sie andererseits nirgends die Formschönheit Mendelssohn's, so bilden sie doch durch weiche Innigkeit, sowie durch die Färbung einer im Einzelnen charakteristisch treffenden Nüancirung des Ausdrucks, ein bedeutendes Gegengewicht gegen die sinnlichen und oberflächlich gehaltenen Richtungen der Salonmusik. Dieser Ausdruck erhebt sich auch in den finsteren, dunkleren Sphären des Gefühls oft zu treffender Wahrheit, ja oft zu erhabener Größe, zeichnet objective Situationen und hellt das Zeitbewußtsein überhaupt über die Aufgabe auf, die im Weiterverfolgen der musikalischen Ausdrucksseite für die nächste Zukunft vorlag.

Auch Taubert verfolgt im Ganzen eine edle Richtung, hält sich jedoch nicht so consequent in derselben, wie die vorher Genannten, beweist auch nur in Einzelheiten eine ähnliche Begabung; um so werthvoller sind aber seine Leistungen als Klaviervirtuos in der Darstellung klassischer Meisterwerke. Mehr aber noch und ausschließlich fast ihrer Reproduktion sich widmend, ist die ausgezeichnete Pianistin Clara Schumann. Ihre allseitig gebildete, nur in den größeren Anschlagsfarben nicht die Vollendung der männlichen Modernität erreichende Tech-

nik wird von innerem Feuer und zutreffender Verständniß für alle Arten der edleren Literatur geadelt, so daß ihr Vortrag darin die Bedeutung einer normalen Gültigkeit gewinnt. Nur in getragenen Sätzen erhebt sie sich nicht immer zu gleicher Höhe des Verständnisses.

Die Summe der zuletzt angeführten besseren Elemente hatte zur Folge, daß die rein im technischen Glanze sich haltende Virtuosität vor dem Geschmacke des Publikums in Verfall gerieth und sich auslebte. Das Zeitbewußtsein faßte sich, ungefähr seit dem Ausscheiden Liszt's aus der virtuosen Oeffentlichkeit, in derjenigen Erkenntniß zusammen, welche die nächste Aufgabe als eine Vereinigung der äußerlich und innerlich errungenen Vollkommenheiten bestimmte. Und hiermit sind wir der Gegenwart nahe gerückt. Die letztere ist hinsichtlich desjenigen Glanzes, den ehedem die Heroen der Virtuosität verbreiteten, allerdings als eine Zeit der Epigonen zu betrachten, hinsichtlich des Geschmacks aber als eine Wiedergeburt des Richtigen. Die wissenschaftliche Erkenntniß bemächtigt sich des von der Vergangenheit überkommenen Stoffes, sichtet und ordnet das Material, das dem productiven Geiste in der Composition obliegt, durch werthvolle Lehrbücher, macht sich die historische Kritik zur Aufgabe klareren Bewußtseins und nimmt auch die Aesthetik mehr in Angriff, insofern dieselbe aus ihrer unzugänglichen Abgeschlossenheit, mit der sie früher nur im geschlossenen Systeme der allgemeinen Schönheitslehre einen Platz behauptete, heraustritt und allgemeineres Interesse in Anspruch nimmt. Die Methodik nimmt besonders im Klavierspiel eine festere und einheitlichere Gestalt an. Nach der Erweiterung des Materials bis zu seinen Grenzen unter Liszt, nach dem Aufschwunge, den die Ideen durch die Geister von Beethoven bis Mendelssohn erreicht haben, schaut die Gegenwart von einem kritischen Höhenpunkte herab auf ein fertig vor ihr liegendes Material, und die Methodik hat für beide Richtungen den Vortheil einer klaren Beherrschung und Einsicht in ihren Stoff, einen Vortheil, den nicht alle Zweige des musikalischen Unterrichts in gleicher Weise geltend machen können.

Ob die Technik jüngerer Generationen die Fähigkeit bewahrt, erforderlichen Falls als glänzende Sonderkunst mit den Leistungen früherer Heroen, wie Liszt, Dreyschock, Thalberg, in die Schranken zu treten, steht dahin. Außer Hans v. Bülow und Rubinstein sind Leistungsfähigkeiten in dem eben besprochenen Sinne nicht zu öffentlicher Kunde gelangt. Schulhoff hat von den übrigen Neueren noch das meiste Anrecht, den älteren angereiht zu werden. Er bringt sogar ein geschmackvolleres, neues Genre von musikalischen Flugblättern in Umlauf, welches

ein eigenes Gepräge aufweisen kann und sich nicht mit Thalbergianischen Devisen schmückt. Es ist an Inhalt aber mehr eine Miniaturausgabe gegen das alte Folioformat und bringt die technischen Fähigkeiten nicht in ihrer Allseitigkeit in Fluß. Die Gegenwart lehnt sich immer noch an die älteren Meister und hat dazu um so mehr ein Recht, als diese, gleichfalls in das Zeitbedürfniß einlenkend, ihre Mittel für die Darstellung gediegenen Inhalts verwenden. Unter diesen ist es besonders Dreyschock, dessen Meisterschaft eine Entwickelung genommen hat, die ihn zu einem der größten Virtuosen macht. Seine eminente Technik hat sich zum Maaße der edelsten Grazie, seine Bravour zu einem in den meisten Fällen normalen Ausdrucke der Vergeistigung erhoben. Von Neueren gebührt das Verdienst, die Virtuosität zu Ehren gebracht zu haben, am meisten Hans von Bülow, der hinsichtlich der objectiven Treue im Spielen der verschiedensten Componisten eine ausgezeichnete Virtuosität errungen hat. Außer ihm wäre noch Jaell zu nennen.

Somit muß die nächste Aufgabe dahin gestellt sein, das zu vollenden, was die vorige Epoche in den besseren Kräften gekannt und gewollt, aber, im Rausche des sinnlichen Reizes befangen, nicht überall durchgesetzt hat. Auch liegt es in den natürlichen Entwickelungsgesetzen begründet, daß der Fortschritt nicht auf allen Punkten zugleich eintritt, daß beim Weitergehen eines Faktors der andere eine Zeit lang zurückgesetzt bleibt und später erst wieder in seine Rechte eintritt. In der Composition tritt z. B. gegenwärtig die Vervollkommnung des musikalischen Ausdrucks so in den Vordergrund, daß die Formschönheit zurückgestellt ist, im vorigen Jahrhunderte mußte die letztere erst in äußerlichem Sinne sich vollenden, bevor sie auch dem höheren Inhalte anpassend wurde. Die Bildung von Unterschieden und ihre Versöhnung, neue Dissonanzen und neu bereicherte Harmonie, dies ist der Gang der Geschichte. Das Klavierspiel lebt jetzt in der Ausgleichung der Unterschiede zur Harmonie, während die Composition mit den alten Anschauungen zur Zeit collidirend der Versöhnung erst entgegenreift.

Die schönste Technik im Dienste der schönsten Idee, dies ist Kunstbedürfniß, dies ist der höchste Zielpunkt, dem das Klavierspiel nachzustreben hat. — Damit sei aber nicht jener einseitigen, ethisirenden Anschauung, welche das Schöne nur in der höchsten Idee anerkennt, Vorschub geleistet. Dem Höchsten beständig das Wort reden, macht sich leicht des Irrthums verdächtig, als habe die Kunst nur den Inhalt der Moral; über diesen vom ethischen Gesichtspunkte aus ehrenwerthen

Gesichtspunkt ist glücklicherweise das künstlerische Zeitbewußtsein hinausgeeilt. Auch das mehr im sinnlichen Reize enthaltene Schöne ist in den Umkreis des Klavierschönen aufzunehmen und unbedenklich die Ansicht mancher Theoretiker abzulehnen, welche, sich auf Beethoven's Vorgang stützend, die technischen Errungenschaften der letzten Zeit anfeinden. Das Klavierspiel hat verschiedene Potenzen der Schönheit, es hieße aber in die Rechte der Schönheitswissenschaft gewaltsam eingreifen, wollte man um des höchsten Grades willen die übrigen unbeachtet lassen.

So besteht also die Aufgabe der gegenwärtigen Klavierästhetik darin, die verschiedenen Formen des Schönen, jede ihrem Begriffe und ihrem Rechte gemäß, zu entwickeln und im Umfange aller, erst die Idee in ihrer Vollkommenheit nachzuweisen. Daß mit Vorliebe auf den höchsten Inhalt die Betonung gelegt wird, liegt in der Natur der Sache. Aber gerade weil der letztere sich nur auf Grund der vorangehenden entwickelt, sind diese nicht zu übersehen.

Ohne Zweifel verwirklicht die Erkenntniß heutiger Musikbildung in der Praxis die eben aufgestellten Grundsätze; so weit wenigstens die durch öffentliche Kundwerdung am meisten im Vordergrunde der Gegenwart Zeugniß ablegenden Schulen einiger Heroenmeister ein Urtheil gestatten, wird der Schönheitsidee in ihrem ganzen Umfange Genüge getragen.

Und was die Praxis auf diese Weise erschaut, empirisch treu zu sammeln, zu beschreiben und in die Form eines geordneten Systems zu bringen, sei die Aufgabe des weiteren Theiles dieser Schrift.

Drittes Kapitel.

Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel.

Die Geschichte des praktischen Klavierspiels, wie sie im Vorhergehenden zusammengefaßt wurde, verlangt zur Ergänzung einen Ueberblick über die von den Meistern und Lehrern schriftlich niedergelegten Methoden. Theorie und Praxis gehören Eins zum Andern, jede dient zur Bestätigung der anderen, und die Erkenntniß beider vereinigt giebt erst das vollkommene geschichtliche Bild. Dieser Umstand möge

die Stellung dieses Kapitels innerhalb des allgemeinen Theiles der Klavierästhetik rechtfertigen — diese Rechtfertigung ist deshalb aber namhaft zu machen, weil ein näheres Eingehen in so manches Detail, auch eine Anreihung des Kapitels an die besondere Ausführung der Lehrmethode im zweiten Theile natürlich erscheinen läßt. Indeß ist dieses Detail wieder nicht ausführlich genug, so daß das geschichtliche Interesse das methodische doch überwiegt. Diesen ganzen Abschnitt aber dem Werke überhaupt vorauszuschicken und ihn vielleicht mit der Ueberschrift: „Angabe der Quellen" zu versehen, schien deshalb unzulässig, weil das methodische System des zweiten Theiles eine selbstständigere und unabhängigere Stellung annehmen muß, als eine rein historische Darstellung ihren Quellen gegenüber nöthig hat. Ueberdem wird ein solches Vorausschicken durch den kritischen Gehalt eben so abgelehnt, wie die Unterbringung unter den zweiten praktischen Theil durch die Beschränkung der detaillirten Ausführung.

Die methodischen Werke der länger und der nächst vergangenen Zeit haben natürlich einen verschiedenen Werth. Man muß ästhetisches Leben in der Theorie von dem in der Praxis unterscheiden. Ein Theil der großen Meister des Spiels waren schriftstellerischer Darstellung entweder nicht geneigt oder nicht gewachsen. Beides läßt sich aus einer gewissen Trockenheit reflexiver Betrachtungen erklären, die dem lebensvollen Ausathmen künstlerischer Productivität gegenüber eine strenge und ernste Abstraction sein muß, zu der sich die an unmittelbares Genießen gewöhnte Lebenskraft nicht immer entschließt. Somit fehlen von einem Theile der bedeutendsten Gewährsmänner Aufschlüsse, und es muß den Darstellungen der Zeitgenossen das Vertrauen geschenkt werden, daß sie mit gewissenhafter Treue und dem nöthigen Scharfsinn die Theorie aus den Erscheinungen der künstlerischen Praxis abgenommen haben. Aber auch diese Darstellungen stehen auf sehr verschiedenen Standpunkten, und muß hier in Rücksicht auf die ästhetische Anschauung wiederum der geschichtlichen Mittheilung eine ähnliche Einschränkung auferlegt werden, wie im vorigen Kapitel. Es werden aus der großen Zahl von Schulen und Lehrbüchern nur diejenigen namhaft zu machen sein, die in Form und Material bedeutsam und selbstständig erscheinen oder wenigstens von wirklichen Künstlern herrühren, deren Mittheilung in solchem Falle zunächst zu berücksichtigen ist. Die große Zahl der Schriften, welche, durch keine absonderliche Selbstständigkeit hervortretend, sich nur an die Hauptwerke anlehnen, und in Wiederholungen oder Ausführungen von unnöthiger

Breite oder ungenügender Kürze bestehen, wurden im Folgenden übergangen.

Daß die Hauptwerke unwillkührlich in Etwas den Einfluß von Quellen auf die im nächsten Theile gegebene Ausführung ausgeübt haben und ausüben mußten, liegt in der Natur der Sache, wären sie auch nur zur Bestätigung eigener Erfahrungen des Verfassers zu Rathe gezogen worden; überdem steht jede Erkenntniß auf historischem Grunde. Mehr aber wurde doch die praktische Anschauung des Meisterhaften, sowie die auf den Unterricht gerichteten und in das eigene Spiel sich anatomisch vertiefenden Beobachtungen dabei zu Grunde gelegt, und müssen, wenn einmal von Quellen die Rede ist, hauptsächlich hervorgehoben werden. Was nebenbei dem ganzen Umkreise aller im Folgenden aufgeführten Schriften fehlt, ist die Zurückführung der Regeln auf die Einheit ästhetischen Gesetzes; so reichhaltig das Material von der Empirie angehäuft wurde, so trägt es mehr oder weniger eine sporadische Form, oder wo es vollständiger vorliegt, den Charakter reiner Erfahrungswissenschaft an sich. Daß der nächste Fortschritt das Viele auch hier zur Einheit der Idee erhoben und den Schein der praktischen Willkühr auf Kunstgesetze zurückführen muß, liegt im Bedürfnisse der Zeitanforderungen, und in diesem Versuche dürfte das Element liegen, das als ein neues die nachfolgenden Abhandlungen gegen die jetzt unmittelbar folgenden Quellen abzeichnet.

Die von Forkel angeführten Quellen aus älterer Zeit beginnen mit einem Werke von Doni (Giov. Batista, geb. 1616) und schließen mit einem von Rellstab (Joh. Carl Friedrich): „Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend." Berlin, 1790. Unter diesen sind drei die bedeutendsten, und die Darlegung ihres Inhaltes macht ein Eingehen auf die übrigen entbehrlich. Diese sind von C. Ph. E. Bach, Marpurg und Türk. Aber auch unter diesen macht das Werk von Türk den meisten Anspruch auf genauere Bekanntschaft. Ist Bach's berühmter „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" in Hinsicht auf Originalität und schon als das erste gediegenere Werk dieser Art beachtungswerther, so faßt das Türk'sche Lehrbuch die Resultate desselben, sowie die Marpurgischen Erfahrungen doch mehr zusammen, ordnet und bereichert dieselben, und verlangt, obschon nicht so epochemachend in Hinsicht der Ursprünglichkeit, von allen alten Schulwerken, die genaueste

Kenntnißnahme. Deshalb sei es gestattet, kritischer und kürzer über die ersten beiden Werke zu berichten, und nur den Inhalt der Türk'schen Klavierschule etwas ausführlicher mitzutheilen.

Karl Philipp Emanuel Bach's „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen",

ist 1753 zuerst, 1759 in der zweiten Auflage, hierauf erneuert 1782 und 1787, zuletzt in einer von Gustav Schilling revidirten, aber nicht zu rechtfertigenden Art neu behandelt erschienen. Haydn sagte von diesem Buche, daß es für alle Zeiten die Schule aller Schulen sei und bleiben werde; Clementi bekennt, daß er Alles was er kann und wisse, seine neue Spielart, Applicatur, seinen sogenannten neuen Styl nur diesem Buche verdanke. Gerber's Lexicon nennt es das einzige klassische Werk in seiner Art, auch Neuere wie Fink und der zuletzt genannte Herausgeber desselben legen ein großes Gewicht darauf. — Es liegt indeß sein Hauptinteresse in der historischen Bedeutung, und unbegreiflich bleibt es, wie die letzte Aufgabe es unternehmen konnte, ein seinem absoluten Inhalte nach unserer Zeit nicht mehr genügendes Werk seines historischen Schmuckes zu berauben, es unvollständig und im Gewande unserer Zeit dem Publikum vorzulegen. Sein Hauptverdienst liegt darin, daß es zum ersten Male in geistvollerer Weise die praktischen Erscheinungen damaligen Klavierspieles einer theoretischen Analyse unterwirft. Was ihm aber fehlt, ist systematische Gliederung, wissenschaftliche Abgrenzung des Stoffes und die Unterbringung desselben unter einheitliche ästhetische Gesetze. Es waltet eine beinahe aphoristische Form vor, und großentheils wird das zur Sprache gebracht, was nicht sein soll. Diese Umschweife konnten durch ein positiv gehaltenes System umgangen werden.

Das Werk zerfällt in zwei Haupttheile, wovon der erste das praktische Klavierspiel, der zweite die Lehre der Begleitung, der freien Phantasie und der Harmonie behandelt. Man sieht schon aus diesen Ueberschriften, daß der Inhalt nicht einheitlich zusammengehört, daß Stoffe von allgemeinerer und speciellerer Bedeutung willkührlich aneinander gereiht sind. Als Accompagneur Friedrichs des Großen legte der Verfasser auf die Begleitung ein Gewicht, welches im Interesse einer Klavierschule viel zu weit ausgeführt ist. Die Harmonie gehört der Compositionslehre, die Improvisation ebenso; die wissenschaftliche Abgrenzung ist mithin in Verwirrung gebracht. — Das Hauptgewicht fällt auf den ersten Theil, und dieser giebt folgende Abschnitte: 1) von der Fingersetzung; 2) von den Manieren; 3) vom Vortrage.

Was in diesem Theile gesagt wird, ist allerdings wahr und richtig, und bestätigt das im ersten Kapitel von der Spielweise Seb. Bach's Bemerkte, daß nämlich die Natur der Hand in harmonischer Bethätigung ihrer Kräfte hier zum ersten Male erkannt ist, und dies in einer so treffenden Weise, daß es für alle Zeiten des Klavierspiels gültig bleibt. Nur ist es nicht vollständig, indem es den Spielorganismus auf die Finger allein beschränkt, und einen Theil ihrer Fähigkeiten, der sich auf die Tonbildung unserer Instrumente bezieht, unberücksichtigt lassen mußte. Auf andere Dinge, die heute zu den Elementen gehören, auf die Anwendung des Daumens z. B., wird wieder zu großes Gewicht gelegt. — Im Ganzen herrscht hier, wie auch noch in der Schule von Türk, das Prinzip des Theoretisirens in Dingen, die rein dem mechanischen Instinkt angehören, viel zu sehr. Der Czerny'sche Standpunkt hat hier das Richtige getroffen, und Alles, was der Mechanik angehört, durch zahllose Uebungen und das Prinzip der immer wiederkehrenden Repetition anzueignen gestrebt. Dieser Weg ist offenbar viel dankbarer, und macht die Mühe, die Fingersetzung z. B. für alle mögliche Fälle in Regeln zu fassen — ein Unternehmen was beiläufig niemals vollständig gelingt — überflüssig. Die Applicatur ist auf ein einziges Grundprinzip zurückzuführen, und weder in Bach's noch in Türk's bei weitem noch ausführlicheren Theorien ist die Behandlung übersichtlich, aus dem einfachen Grunde, weil sie zu weitschweifig ist.

Das zweite Kapitel behandelt die Manieren, d. h. die mannigfachen Arten der meist in klein gedruckten Noten, oder bestimmten Zeichen angedeuteten Verzierungen, welche in der älteren Literatur, theils aus Geschmack, theils um dem dürftigen Tone der Instrumente in anderer Weise zu Hülfe zu kommen, sehr gebräuchlich waren, und glücklicherweise großentheils heut außer Cours gesetzt sind. Der compositorische Geist hat ganz andere Dinge in so sorgfältige Erwägung zu ziehen. Dieses nur in historischem Sinne interessante Kapitel wird bei Gelegenheit der Türk'schen Schule genauere Mittheilung erfahren.

Endlich kommt die Lehre vom Vortrage. Die letztere hängt wesentlich von der ästhetischen Anschauung und von der Kenntnißnahme einer bedeutenden Literatur ab, beides Vortheile, deren die damalige Zeit nicht genügend theilhaftig sein konnte. Deshalb ist auch in diesem Theile das Werk nicht tief und umfassend genug, wenngleich die Richtigkeit des auf das Allgemeine sich Beziehenden hervorgehoben werden muß.

So sagt Bach z. B., der gute Vortrag besteht darin, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte dem Gehör wahrnehmbar zu

machen. Er führt an, die Musik enthielte eine Menge Affekte und Empfindungen, der Spieler müsse sie alle in sich selbst tragen, müsse mit gerührt sein, und demgemäß seinen Vortrag einrichten. Dies trifft offenbar die Sache nur von ihrer allgemeinsten Seite, nämlich die materiellen Vorbedingungen, die unmittelbare nähere Erfassung bleibt aber aus. Es wird nicht tief genug in die hier sich ergebenden Unterschiede der Idee eingegangen, auch werden die Mittel des Vortrags nur von ihrer äußerlichen Seite namhaft gemacht, nämlich als: Stärke und Schwäche der Töne, ihr Accent, Schnellen, Schwellen, Ziehen, Stoßen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Diese auf Aeußerlichkeiten im Anschlag gehenden Unterschiede mußten näher ausgeführt und ihr Zusammenhang mit inhaltlichen Elementen nachgewiesen werden. Im Ganzen kommt die Hauptsache auf die allgemeine Phrase hinaus, es müsse Alles recht rund und geschmackvoll klingen, man müsse gute Musik hören — eine Regel, die in Ermangelung genauerer Angabe von den meisten nachbachischen Autoren wiederholt wird.

Gehören nun solche Aussprüche sowie der Mangel ordnender Uebersicht in der Aufstellung von allerhand Regeln (z. B. §. 16, 17, 18) zu den Unvollkommenheiten dieses Werkes, so erhebt sich doch andererseits die Fülle seines Materials überhaupt, sowie die Grundanschauung der Spieler müsse auch theoretisch gebildet, Improvisator und Generalbaßspieler sein über das historische Interesse, und müßten ihm in diesem Punkte wenigstens einen größeren Einfluß auf unsere Zeit von Rechtswegen sichern, als es in Wirklichkeit der Fall zu sein scheint. Wir gehen über zu

Friedrich Wilhelm Marpurg's „Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen zeitgemäß entworfen." 1765.

Hätte sich Türk's Schule nicht mit den Resultaten dieses kleinen aber methodisch abgefaßten Werkchens bereichert, so würde eine genauere Bekanntschaft damit sehr lohnend sein. Aber die Regeln über Fingersatz und über Manieren, die hier nächst der gewöhnlichen Ausbreitung über allerhand Elemente den Hauptinhalt bilden, finden sich in dem oben genannten Werke des Nachfolgers mit aufgenommen, und da sie sogleich bei Gelegenheit desselben zur Sprache kommen, so mag es genügen, das Recht der Autorschaft für Marpurg hierbei in Erwähnung zu bringen. — Nur ein sehr wichtiger, in neuerer Zeit erst wieder recht wesentlich hervorgehobener Punkt verdient als höchst beachtungswerth auf das Verdienst dieses Werkchens zurückgeführt zu werden. Er betrifft die tech-

nischen Elemente. Marpurg verlangt, daß die Nerven beim Spiel ganz schlaff gehalten werden, und die Finger in dem Gefühle einer solchen Freiheit zu lassen sind, als ob sie gar nichts mit dem Spiele zu thun hätten. Dieser allerdings nicht präcis ausgedrückte Wink verräth einen tiefen Einblick in die mechanischen Bedingungen des Spieles, und wir werden später darüber Genaueres mittheilen. — Betreffs sonstiger Aeußerlichkeiten ist es von Interesse, daß der Verfasser den Sitz am Klavier als 6—10 Zoll weit, je nach der Größe des Spielenden, bestimmt, und verlangt, daß der untere Theil des Ellbogens mit dem Handgelenk und den Fingerspitzen in horizontaler Linie gehalten werde. — Das Hauptwerk unter den älteren Schulen ist nun das mehrfach erwähnte, nämlich:

Daniel Gottlob Türk's „Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen." 1789. In einer neuen Auflage 1802.

Der Inhalt dieses Werkes ist in möglichst gedrängter Uebersicht folgender. Die Einleitung enthält eine Aufzählung aller Arten von Tasteninstrumenten, wobei Guido von Arezzo als der Erfinder des Klaviers oder Klavichordes bezeichnet wird. — Die Haltung des Spieles wird etwas anders als bei Marpurg angegeben, nämlich die Entfernung von der Tastatur 10—14 Zoll. Die Hände sollen einige Zoll tiefer sein als der Ellbogen; der Mittelfinger wird eingebogen, der Daumen gerade aus, der fünfte je nach Bedürfniß ausgestreckt oder gekrümmt gehalten. (Man vergleiche diese Regel mit der Angabe Marpurg's und mit der Handstellung Seb. Bach's, die im zweiten Kapitel beschrieben wurde.) Die Finger dürfen nicht zu nahe beisammen stehen, sie allein sollen spielen, der übrige Theil ruhig sein, nur bei Sprüngen findet eine kleine Bewegung der Hände und Arme statt. Außerdem müssen die Hände so wenig wie möglich einwärts gehalten werden, und beim Staccato nicht minder als beim Legato in gleicher Höhe über der Tastatur verharren. Besondere Berücksichtigung verlangen der vierte und fünfte Finger, die strengste Bindung ist stets zu beobachten. — Außerdem darf die Haltung des Spielers nicht gekrümmt sein, und die Füße müssen fest aufstehen.

Hinsichtlich der Methodik ist bei der Wahl der Stücke darauf zu sehen, daß im Anfang nicht zu schwere Stücke genommen werden. Man verweile nicht zu lange bei ein und demselben, sondern gehe weiter so bald einigermaßen ein Zusammenhang im Spiel erreicht ist. Später erst halte man strenger auf völlige Fehlerlosigkeit. Alles soll langsam und deutlich gespielt werden; das Vorspielen im Sinne der Präsentation

ist sowohl von Seiten des Lehrers als des Schülers unerläßlich. Opernsachen sollen vermieden, hingegen die Werke von Händel, Couperin, Ph. E. Bach und Clementi geübt werden, und folgt hierauf S. 24 ein Verzeichniß der Werke dieser Componisten. Nachdem noch über die Pflege des Instrumentes Gutes, aber für uns nicht mehr Passendes hinzugefügt wird, erfolgt nun die eigentliche Ausführung der Lehrmethode in Kapiteln und Abschnitten, mit zahlreichen gelehrten, historischen und sehr interessanten Anmerkungen.

Das erste Kapitel behandelt die gewöhnlichen Elemente, das zweite den Takt. — Die Kunst den Takt zu lehren, ist eine noch heut zu Tage nicht erschöpfte Frage, und beachtenswerth ist das was Türk darüber sagt: „Das Takthalten ist wichtiger als die Ausbildung der Geläufigkeit. Zu seiner Vorübung soll der Schüler den Takt schlagen, während der Lehrer spielt. Vorausgesetzt wird aber einige Fertigkeit in der Notenkenntniß. Zuerst spiele der Schüler lauter gleich lange Noten mit einer Hand, sodann von verschiedener Gattung, wobei der Lehrer den Baß übernimmt, drittens mit beiden Händen erst gleich lange, sodann verschiedene Notenarten. Die Eintheilung kleinerer Noten ist schwerer, ein festes Eintreten der Taktanfänge ist zwar ein nöthiges, aber nicht ausreichendes Kennzeichen, und muß die Genauigkeit bis ins Einzelne gehen. Die schwierigen Fälle im Zusammenspiel ungleicher Notengattungen sind im Anfang noch zu umgehen. Das laute Zählen des Schülers ist dabei nützlich, kann später erst weggelassen werden, muß aber in schwierigen Fällen immer wieder eintreten. Im Ganzen legt Türk auf das laute Zählen nicht genug Gewicht.

Hierauf folgt ein Abschnitt über die Bewegung und den Charakter eines Tonstücks, der vier Grade der Schnelligkeit als Norm aufstellt. Absolut genommen, läßt sich die Geschwindigkeit nicht genau bestimmen, interessant ist die dabei mitgetheilte Notiz von Quantz, welcher für jeden halben Takt eines allegro assai die Schnelligkeit eines Pulsschlages festsetzt, im Allegro den Gang eines Viertels, im adagio cantabile den eines Achtels, im adagio asai die Dauer eines halben Achtels auf einen Pulsschlag nimmt. Tonstücke im alla breve-Takt sollen aber auf jeden Pulsschlag einen ganzen Takt bringen.

Nachdem im dritten Kapitel die theoretischen und terminologischen Elemente abgehandelt werden, folgt im vierten eine sehr ausführliche Beschreibung der Fingersetzung. — Dieselbe ist durch die klare Einsicht in das Wesen der Hand sehr beachtungswerth, und findet sich, Czerny's Schule ausgenommen, nirgends in solcher Genauigkeit wieder. Wie bei

Bach's Werke bereits bemerkt wurde, ist eine Ausführung ins Detail, theoretisch genommen, nicht möglich, und wir enthalten uns bei der Mittheilung dieses nicht unwichtigen Kapitels der ins Einzelne sehr weit eindringenden Angaben Türk's. Wichtiger sind folgende allgemeine Prinzipien.

Die bequemste Fingersetzung ist die beste, d. h. diejenige, wobei die Hand am ruhigsten bleiben kann. Diese Bequemlichkeit beruht aber auf der Natur der Sache, nicht auf unüberlegt angeeigneten Gewohnheiten. Der Fingersatz muß immer mit Rücksicht auf die Folge der nächst kommenden Noten eingerichtet werden.

Nach diesen ganz allgemeinen Grundsätzen ergeben sich folgende zehn Hauptregeln:

1) Der fünfte Finger und Daumen werden nur im Nothfalle auf eine Obertaste gesetzt. Z. B. bei Sprüngen, Spannungen oder wenn der höchste Ton in der rechten Hand (für die linke gilt allemal die entgegengesetzte Bestimmung) den Eintritt des fünften, oder den des Daumens in der linken bequem erscheinen läßt.
2) Man darf nicht mit einem Finger hinter einander zwei Tasten bespielen. Nur bei Pausen und beim Staccato ergeben sich Ausnahmen.
3) Wenn bei aufwärts fortschreitenden Stellen die Finger der rechten Hand nicht ausreichen, setzt man den Daumen unter, „man steckt, biegt oder zieht ihn herunter, man läßt ihn gleichsam unvermerkt unter den andern Finger kriechen." Ein Untersetzen unter den fünften ist nicht erlaubt.
4) Reichen bei abwärts gehenden Stellen die Finger nicht aus, so setzt man längere Finger über den Daumen, nur nicht den fünften, besonders nicht wenn der Daumen auf einer Obertaste steht. Man kann auch den dritten über den vierten, vierten über den fünften, dritten über den fünften setzen, vorausgesetzt, daß der kürzere Finger nicht auf einer Obertaste steht. Im äußersten Nothfalle setzt man auch 3 über 2*), oder gar einen kürzeren Finger über einen längeren.
5) Den Daumen setzt man gern vor oder nach einer Obertaste ein.
6) Man gebraucht die Finger wie sie der Reihe nach folgen bei stufenweisen Tonfolgen.
7) Oft muß man, dieser Regel entgegen, außer der Reihe einen Finger einsetzen, z. B. 5 neben 2.

*) Die Zahlen bedeuten die entsprechenden Finger.

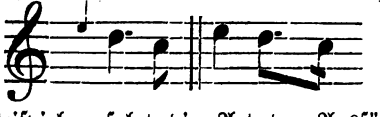
8) Bei Intervallen, die größer als eine Secunde sind, läßt man so viel Finger ungebraucht, als Noten übersprungen werden, z. B. bei einer Terz den zweiten Finger; doch kommen auch Ausnahmen vor.
9) Bei schnell wiederholten Tönen wechselt man mit den Fingern ab, der fünfte wird meist ausgelassen.
10) Häufig müssen zwei oder mehrere Finger auf einer Taste sich ablösen, ohne dieselbe wieder anzuschlagen.

Nach diesen Regeln wird der Fingersatz für eine große Menge besonderer Fälle im Einzelnen noch weiter ausgeführt. Zunächst für die Tonleiter, wo unter andern für C-dur noch der Fingersatz 2 3 4 3 4 3 4, also nach alten Regeln, angeführt wird. Hierauf folgen Doppelgriffe, in genauer Folge von der Secunde an bis zu Nonen und Decimen; diesen schließen sich drei-, vier-, fünfstimmige Griffe an, und der letzte Abschnitt behandelt das Ueberschlagen der Hände, sowie die Vertheilung der Stimmen im polyphonen Spiel unter die beiden Hände.

In den nächstfolgenden Kapiteln folgt nun die dem älteren Klavierspiel so wichtige Lehre von den Verzierungen und Manieren, und da dieselben in keiner der späteren Schulen so ausführlich wieder behandelt werden, so folgt hier ein kurzer Ueberblick.

Das fünfte Kapitel umfaßt die Vor- und Nachschläge. Jeder Ton, so heißt es, welcher zur Verzierung der Melodie eine Zeit lang an der Stelle der unmittelbar darauf folgenden Note angebracht ist, heißt Vorschlag. Seine Geltung wird von dem Haupttone abgezogen. Man bedient sich dieser Verzierungen, um dadurch mehr Zusammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit in den Gesang zu bringen und die Harmonie durch eingemischte Dissonanzen mannigfacher zu gestalten.

Die langen Vorschläge. Hier bekommt der Vorschlag den halben Werth der Hauptnote, wenn diese in zwei gleiche Theile getheilt werden kann, und muß auch demgemäß sein Werth so bezeichnet werden, obwohl manche Componisten dies nicht thun. Quantz schreibt z. B. immer nur ein Achtel. — Bei einer punktirten dreitheiligen Note erhält der Vorschlag zwei Drittheile, bei langsamen affektvollen Stellen wird der Punkt noch um die Hälfte verlängert, z. B.



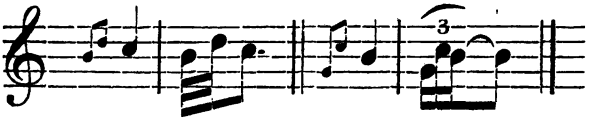
(In sämmtlichen Beispielen folgt die Art der Ausführung unmittelbar hinterher). Der Vorschlag bekommt die volle Geltung der Hauptnote, wenn an diese eine gleich hohe gebunden ist. Soll er mehr als die

Hälfte der letzteren bekommen, so wird er punktirt. Hinsichtlich des Vortrags ist zu bemerken, daß der Vorschlag stärker als die Hauptnote gespielt werden muß. Die letztere wird schwach abgezogen. Türk führt dabei an, daß Ph. E. Bach, Marpurg und Agricola gerade das Gegentheil verlangen; Leopold Mozart aber seiner Ansicht beipflichte.

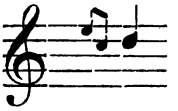
Die kurzen Vorschläge. Die Bezeichnung derselben durch einen kleinen Strich mitten durch die Fahne der Note, erwähnt der Verfasser erst in der zweiten Ausgabe, als eine neu auftauchende Schreibweise. In der ersten Ausgabe ist ihm diese noch unbekannt. Das hier sonst Mitgetheilte darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden, ebenso das über die Nachschläge, die umgekehrt in die Zeit der vorhergehenden Note fallen. — Wichtiger ist das

Vierte Kapitel von den wesentlichen Manieren. Diese sollen den Tönen mehr Nachdruck geben, die Melodie verschönern, den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen verstärken, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, Licht und Schatten in ein Tonstück bringen. Es giebt wesentliche und zufällige Manieren, diese werden theils vom Componisten vorgeschrieben, theils vom Spieler erfunden, jene nur vom Componisten angegeben. In der Wahl der Manieren hüte man sich ja vor Ueberhäufung, und wenn man sie anwendet, geschehe dies dem Charakter des Tonstücks gemäß. So dürfen z. B. in einem Largo mesto keine Triller, Mordenten, Schneller vorkommen, sondern lieber punktirte Anschläge, lange Schleifer, Vorschläge. Das Tempo der Manieren richtet sich nach dem des Tonstückes. Man wechsele, um Einförmigkeit zu vermeiden, mit den Manieren ab. Bei längeren Noten stehen zweckmäßiger größere Manieren als bei kürzeren. Alle wesentlichen Manieren, die durch kleine Noten ausgeschrieben sind, werden in der Zeit der Hauptnote eingesetzt, und ihr Werth von dieser abgezogen. Es folgen nun näher:

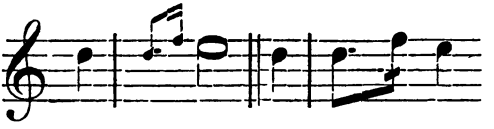
1) Der Anschlag. Er entsteht, wenn vor einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten, einer von oben angebracht sind. Man unterscheidet den kurzen und den langen Anschlag. Beim kurzen ist die zweite Note immer die Secunde von oben, die erste verändert ihren Ort, ihr Vortrag ist nach Bach, Agricola, L. Mozart, Hiller schwächer als die Hauptnote



Es giebt auch umgekehrte Anschläge

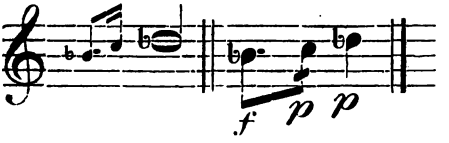


Der lange oder punktirte Anschlag hat einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen Vorschlag. Er kommt in langsamen Tempo vor und wird langsam ausgeführt. Für die Hauptnote bleibt oft nur der kleinste Theil ihres Werthes übrig.

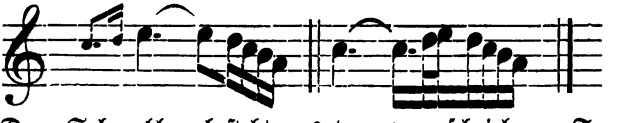


2) Der Schleifer. Dieser besteht unabänderlich bloß aus stufenweis auf einander folgenden Vorschlägen

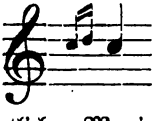
Es giebt kurze unpunktirte, oder lange punktirte. Die Anwendung der letzteren ist ganz ähnlich wie bei dem Anschlage. Der punktirte Ton ist stark, die andern schwach



Oft bekommt die Hauptnote nur einen sehr kleinen Theil ihres Werthes. Ist sie an eine gleich hohe gebunden, so erhält der Schleifer ihren ganzen Werth



3) Der Schneller besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst, und dessen Secunde, und wird sehr schnell vorgetragen



Hierauf folgen die wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden, zunächst also alle Arten

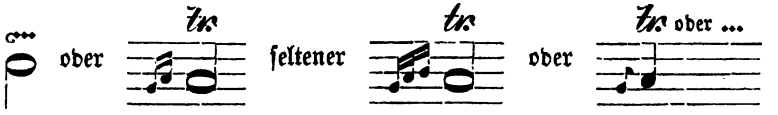
Triller. 1) Zuvörderst der Triller ohne Nachschlag. Dieser fängt

nach Türk immer mit dem Hülfstone an. Hummel erst stellt die Regel so, daß er mit dem Haupttone beginnt. Er wird gewöhnlich da angebracht, wo der schnellere Fluß der Bewegung keinen Nachschlag gestattet. Das Zeichen ist tr. oder ~~, bei längeren Stellen ~~~~ ꝛc.

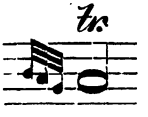
2) Der Triller mit dem Nachschlage. Der letztere wird entweder ausgeschrieben oder mit einem Häkchen angedeutet ~~. Er wird in gleichem Tempo mit dem Triller gespielt, oder noch schneller. Nur bei Fermaten und Cadenzen kann er langsam gehen. Wenn nach einem Triller über punktirten Noten eine einzelne Note folgt, so vertritt sie den Nachschlag, und derselbe bleibt weg. Z. B.

Die fremden Versetzungszeichen werden über dem Trillerzeichen bemerkt. Trillerketten und kurze Triller im Flusse von Triolen erhalten keinen Nachschlag.

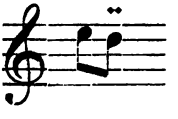
3) Der Triller mit dem Zusatze von unten entsteht, wenn der Triller vorn einen Zusatz von zwei Vorschlägen erhält, nämlich einen Ton unter und einen auf der Stufe der Hauptnote. Er wird auf folgende Weise bezeichnet:



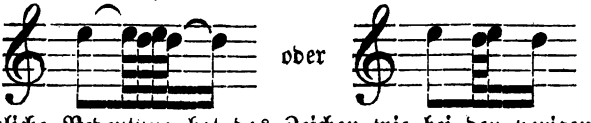
4) Der Triller mit dem Zusatze von oben ~~ oder



5) Der Pralltriller

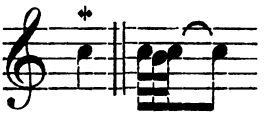


wird so ausgeführt

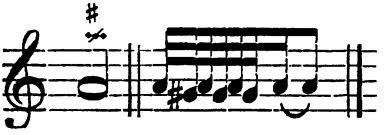


Ganz ähnliche Bedeutung hat das Zeichen wie bei den vorigen Trillerarten, wenn es ein Häkchen vorn von oben oder unten, oder am Ende erhält ~~

6) Der Mordent ist ganz ähnlich wie der Pralltriller, nur fängt er mit der Hauptnote an und nimmt die untere Note zu Hülfe. Das Zeichen und die Ausführung sind also:

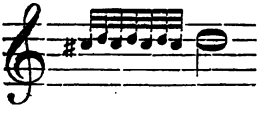


Dies ist der kurze Mordent. Es giebt aber auch einen langen; derselbe kann nur bei etwas länger ausgehaltenen Tönen vorkommen. Der Hülfston wird dabei mindestens zwei Mal angeschlagen, bei längeren Noten mehrmals, doch darf er nicht wie beim Triller die Dauer der Hauptnote ganz, sondern höchstens bis zur Hälfte ausfüllen. Sein Zeichen ist ⁓, z. B.



7) Der Zusammenschlag. Hierbei werden zwei Tasten zugleich angeschlagen, von der tieferen aber der Finger sogleich wieder abgezogen. Da diese Manier einige Härte im Klange hat, so kann man sich ihrer nur bei feurigen, trotzigen Stellen bedienen. Bei mehrstimmigen Griffen wird durch einen Strich unter derjenigen Note, die diese Manier erhalten soll, der untere Ton angedeutet.

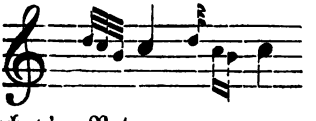
8) Das Battement unterscheidet sich von dem Mordent nur dadurch, daß hier der Hülfston anfängt



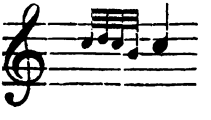
Es hat kein eigenes Zeichen und wird in kleinen Noten ausgeschrieben.

9) Der Doppelschlag. Dieser ist eine der schönsten und brauchbarsten Manieren. Es giebt folgende vier Arten:

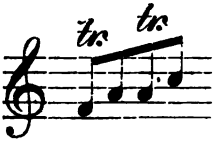
a) Den Doppelschlag allein, dieser wird durch die Zeichen ∾ 2 ∾ auch durch kleine Noten ausgedrückt



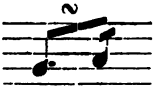
Seine Aufführung durch vier Noten



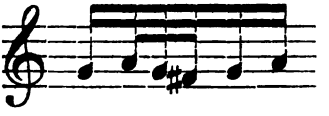
ist unrichtig. Manche Componisten schreiben das Zeichen des Trillers auch in dieser Bedeutung, man erkennt dies, wenn wegen des schnellen Notenflusses der letztere nicht ausführbar ist, z. B.



Steht das Zeichen ∾ rechts von der Note oder über einem Punkte, so wird der Doppelschlag später, kurz vor der folgenden Note gespielt. — Neben einer punktirten Note wird der vierte Ton des Doppelschlags gerade auf dem Punkte gespielt, z. B.

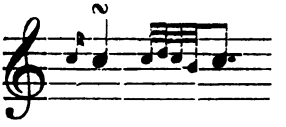


wird so ausgeführt:

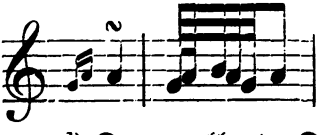


Der umgekehrte Doppelschlag hat das Zeichen ∽

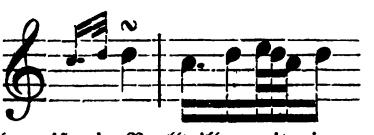
b) Der geschnellte Doppelschlag, auch Rolle genannt, erhält von dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst



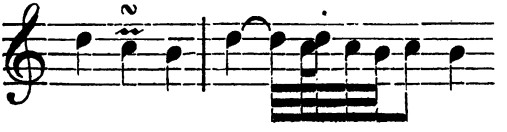
c) Der Doppelschlag, mit dem Zusatze von unten ist ein Schleifer mit einem Doppelschlage, und es giebt analog dem Schleifer kurze und lange punktirte Doppelschläge



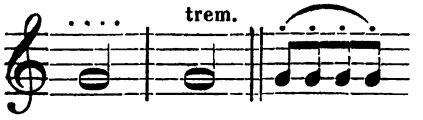
oder



d) Der prallende Doppelschlag ist ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die beiden ersten Töne werden sehr schnell, die beiden anderen etwas langsamer gespielt, aber doch so, daß die Hauptnote die Hälfte ihres Werthes behält



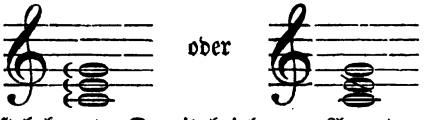
10) Die Bebung. Dieſe auf den ſpäter üblichen Inſtrumenten nicht ausführbare Manier, konnte nur auf dem Klavier herausgebracht werden. Sie wurde entweder durch Punkte oder das Wort tremolo bezeichnet. Der Finger blieb während der ganzen Geltung der Note auf der Taſte ſtehen, ſuchte den Ton aber durch mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verſtärken



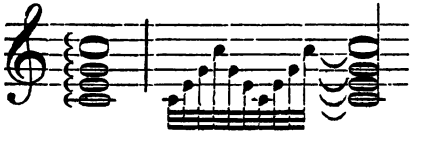
Auch wurde folgendes Zeichen gebraucht

oder ſtatt der Striche ∿∿∿

11) Das Arpeggio



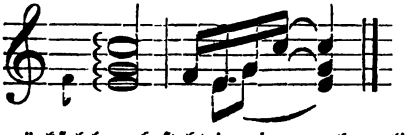
Die Bedeutung iſt bekannt. Damit bei langen Accorden nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Accorde mehrmals auf verſchiedene Weiſe brechen



(Dieſe Manier iſt heut zu Tage nicht mehr gebräuchlich).

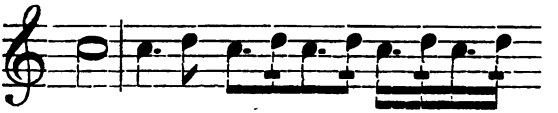
Steht vor einem zu arpeggirenden Accorde vor irgend einer Stimme ein langer Vorſchlag, ſo wird in den übrigen Stimmen ſogleich, alſo noch während des Vorſchlags weiter arpeggirt.

Bei kurzen Vorſchlägen wird die Ausführung ſo gemacht:

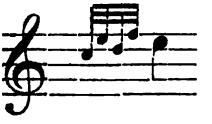


12) Der Zurückſchlag beſteht in einer mehrmaligen Abwechſelung

des vorgeschriebenen Tones mit der darüber liegenden Secunde. Der vorgeschriebene Ton hat eine längere Dauer als der zweite. Diese Manier wird besonders als Einleitung vor Schlußtrillern gebraucht



Siebentes Kapitel. Von den willkührlichen Manieren. Dies sind: 1) Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann, die vom Spieler hinzugefügt werden. 2) Verzierungen oder Fermaten, nebst den Uebergängen derselben. 3) Die sogenannten verzierten Cadenzen. Der Componist schreibt diese Manieren auch wohl selbst aus. Die Anzahl ihrer Noten ist verschieden. Sind es wenige vor einer Hauptnote stehende, so fallen sie in die Zeit derselben, z. B.



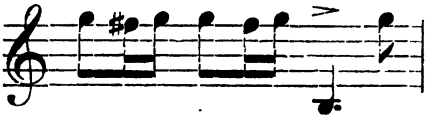
sind es viele, so stehen sie meist hinter einer Hauptnote, und werden in die Zeit derselben mit eingerechnet. Die vom Spieler selbst erfundenen müssen dem Charakter des Stückes angemessen sein, und müssen im Ganzen mit Sparsamkeit angebracht werden. Es werden entweder Noten zugesetzt oder die vorhandenen verändert, und zwar geschieht dies bei der Wiederkehr derselben Stellen. Doch kann solche Wiederkehr auch durch andere Mittel Abwechselung erhalten, z. B. durch Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen und Tragen der Töne u. s. w.

Aehnliches sagt der Verfasser über die Verzierungen der Fermaten und die sogenannten verzierten Cadenzen. Ueberall geht er auf Unterschiede ein und zählt Fälle und Arten auf, die er im Besonderen bespricht, wobei das Verdienst der Genauigkeit nicht abgeleugnet werden kann. Wichtiger ist jedoch das

Achte Kapitel. Vom Vortrage überhaupt und den allgemeinen Erfordernissen desselben. Hier wird zunächst Ausführung und Vortrag unterschieden. Jene ist wie das gewöhnliche Ablesen einer Rede, diese wie die Declamation. Zum guten Vortrage gehören: 1) Die richtige Ausführung, eine gewisse Fertigkeit im Spielen, Sicherheit im Takte, Kenntniß des Generalbasses. 2) Deutlichkeit in der Ausführung. 3) Der Ausdruck des herrschenden Charakters. 4) Zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser anderer Mittel. 5) Eigenes Gefühl für alle in der Musik auszudrückenden Empfindungen und Leidenschaften.

Zusammenhängendes Spiel und Beachtung aller Vortragszeichen werden vorausgesetzt.

Die Deutlichkeit hängt ab: 1) Von der mechanischen Ausführung. 2) Von dem Nachdrucke gewisser Töne. 3) Von der richtigen Interpunktion. Den Nachdruck erhalten: 1) Die auf den guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallenden Töne. 2) Die Anfangstöne der Ab- und Einschnitte. 3) Vorschläge, Dissonanzen und solche, welche durch Bindung die Dissonanz vorbereiten, Syncopen, Töne, welche durch ihre Höhe und Tiefe besonders hervortreten, z. B.



Der Nachdruck kann auch durch eine unmerkliche Verlängerung auf gewisse Töne übertragen werden. Dies kann natürlich nur Töne von besonderer Bedeutung treffen. Eine geringe Verlängerung fällt z. B. auf einen mit einem zufälligen Versetzungszeichen versehenen Ton, auf Noten von besonderer Höhe; zuweilen kann die Verlängerung um die Hälfte des Werthes dabei geschehen.

Diese Freiheit, sowie die bei sämmtlichen Manieren zu Grunde liegende Abweichung von dem Vorgeschriebenen wird unterbleiben müssen, wenn die Harmonie dadurch fehlerhafte Fortschreitungen machte, z. B. wenn Octaven- und Quintenparallelen entstünden.

Von großer Wichtigkeit ist die richtige Interpunktion, behufs der Darstellung dessen, was zusammengehört. Die Ruhepunkte müssen also ähnlich wie in der rhetorischen Declamation angedeutet werden. Man darf einen noch nicht geendigten Sinn nicht durch unzeitiges Abheben der Finger trennen. Das Ende einer Periode muß sanft abgezogen werden und der nächste Ton tritt stark ein. Hat der Componist das Ende durch eine Pause angezeigt, so wird der letzte Ton noch kürzer gespielt als es dasteht. Bei einem vollkommenen Tonschlusse hebt man den Finger früher ab als bei einem halben. Folgt auf eine feurige Stelle eine entgegengesetzte, so müssen beide merklicher getrennt werden, als wenn sie einerlei Charakter haben. Für die kleinen weniger fühlbaren Einschnitte wollte Türk zwei kleine Striche als Zeichen einführen, und wünschte überhaupt von Seiten der Componisten eine klarere Angabe der Interpunktion. In der Musik entspricht eine Periode ganz dem Satze der Rede, ein halber Tonschluß dem Kolon oder Semikolon, ein

Einschnitt einem Komma, Cäsuren giebt es wie im Versbaue. — Das Erkennen der Interpunktion ist eine der schwierigsten Aufgaben. — Hierauf folgt nun ein Abschnitt

Ueber den Ausdruck des herrschenden Charakters. Der charakteristische Ausdruck ist das höchste Ziel des Spielers. Er muß bemüht sein, sich ganz in den herrschenden Affekt des Stückes zu versetzen, und Anderen sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Es beruht dabei so viel auf dem Gefühl, daß es keine Regel lehren kann.

Unentbehrliche Erfordernisse sind aber: 1) Ein gewisser dem herrschenden Charakter angemessener Grad von Stärke und Schwäche. 2) Das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne. 3) Die richtige Bewegung.

Tonstücke, die einen munteren, freudigen, lebhaften, entschlossenen, erhabenen, prächtigen, stolzen, zuversichtlichen, ernsthaften, drohenden, muthigen, kühnen, feurigen, wilden, wüthenden Charakter haben, erfordern einen gewissen aber nicht völlig gleichen Grad von Stärke. Dieser Grad muß noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem der Affekt heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Ein forte in einem Allegro furioso ist stärker als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht. — Tonstücke, deren Charakter sanft, zufrieden, unschuldig, naiv, bittend, zärtlich, liebreich, rührend, reuevoll, traurig, klagend, wehmüthig ist, hat man schwächer vorzutragen, und der Grad der Schwäche hat ebenso zu variiren.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, ist unmöglich. Im Allgemeinen ist das Lebhafte stark, das Zärtliche, Singende schwächer. Kommt eine Stelle zwei Mal vor, so wird sie das zweite Mal schwach gespielt; in manchen Fällen aber umgekehrt, stärker. Bedeutsame Töne erhalten den Accent, Dissonanzen sind stärker als Consonanzen, je schärfer die Dissonanz um so stärker. Akkorde, durch welche man in eine entfernte Tonart ausweicht, unerwartete Modulationen, Trugschlüsse sind gleichfalls stark.

Man unterscheidet schweren und leichten Vortrag. Der erstere entsteht, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit angegeben und seinen ganzen Werth hindurch ausgehalten wird. Das Gegentheil kennzeichnet den leichteren Vortrag. Beide Arten stehen sich also gegenüber wie Binden und Stacciren, und werden durch diese Mittel ausgedrückt. Hier giebt Türk bekannte Erklärungen über punktirte Noten, über solche mit einem kleinen Strich versehene, und halbgebundene mit einem Bogen über Punkten. Einiges ungenau; zu verwundern ist besonders, daß er die gewöhnliche Art, die weder gebunden noch gestoßen ist, so vorgetragen

wissen will, daß der Finger ein wenig vor dem Ende der Note die Taste verläßt. Nach heutiger Theorie ist die gewöhnliche Art die Bindung.

Ob ein Vortrag schwer oder leicht ist, wird bestimmt: 1) aus dem Charakter oder der Bestimmung eines Tonstückes überhaupt; 2) aus der vorgeschriebenen Bewegung; 3) aus der Taktart; 4) aus den Notengattungen; 5) aus der harmonischen und melodischen Behandlung. Außerdem kommt sogar das Zeitalter, worin ein Stück componirt ist, der Nationalgeschmack, die Manier des Componisten in Betracht. Aeltere Tonstücke sind schwerer als die galanten neueren; die in italienischem Nationalgeschmack geschriebenen haben einen mittelschweren Vortrag, leichter sind die französischen, am schwersten die deutschen.

Vieles hier Gesagte ist von geringer Bedeutung, theils eine Wiederholung früherer Angaben, sowie denn der ganze Unterschied von leichtem und schwerem Vortrag wenig Aufschluß giebt.

Sonstige Mittel eines guten Vortrages sind: 1) ein schöner Ton; 2) ein freies ungezwungenes Wesen bei der Ausführung; 3) anständige Mienen; 4) besondere Vortheile.

Ein absolut schöner Ton muß deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm sein, darf bei der höchsten Stärke nicht rauh und widrig, bei der größten Schwäche nicht undeutlich werden; außerdem muß er auch das Charakteristische des Tonstücks haben, also auch relativ schön sein. — Derjenige spielt am schönsten, der sich der Singstimme am meisten nähert, gegen welche alle bunte Passagen nur Tand sind. Der Spieler soll zu diesem Zweck oft Noten von langem Werthe spielen, die Taste nur mäßig stark anschlagen, aber so lange nachdrücken bis der Ton seine völlige Stärke hat und durch weiteres Drücken höher würde. — Dies gilt nicht nur von dem Klaviere und Fortepiano, sondern auch von dem Flügel; obwohl dieser zum Ausdrucke nicht sehr geeignet ist, so weiß ein geschickter Spieler doch vermittelst des verschiedenen Anschlags den Ton etwas zu modificiren.

Außer der Tonbildung gehören noch folgende Mittel zum Ausdrucke: 1) ein Spielen ohne Takt; 2) Eilen oder Zögern; 3) das tempo rubato.

Mehr nach Gefühl als taktmäßig müssen die freien Phantasien, Cadenzen, Fermaten, Recitative vorgetragen werden. Die Stellen, wo Eilen und Zögern stattfindet, können schwerlich alle bestimmt werden. In Tonstücken von sehr heftigem Charakter kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigen; dies gilt auch von der Wiederkehr solcher

*) Dies letztere geschah bei den alten Klavieren mit Tangenten.

Stellen in verstärkter Form. Wenn Stellen, worin sanfte Empfindungen herrschen, durch einen lebhaften Gedanken unterbrochen werden, so kann man bei dem letzteren die Bewegung beschleunigen, auch bei solchen, die unerwartet einen heftigen Affekt ausdrücken. Umgekehrt werden Stellen, die einen zärtlichen traurigen Charakter haben, verzögert. Vor dem Eintritt von gewissen Fermaten kann man das Tempo nach und nach langsamer werden lassen, als würden die Kräfte allmählig erschöpft, ebenso bei den Gedanken, die ein Tonstück beschließen, und die mit dim. diluendo, smorzando bezeichnet sind. Eine sanfte rührende Stelle zwischen zwei stark und lebhaft vorzutragenden Gedanken wird gleichfalls verzögert. Abwechselndes Eilen und Zögern paßt für solche Tonstücke, worin zwei Charaktere entgegengesetzter Art geschildert werden. Uebergänge nach dem Thema, die Wiederholung von überhaupt matt vorzutragenden Stellen werden gleichfalls ralentando gespielt. Die Abweichungen vom allgemeinen Tempo dürfen aber nirgends zu stark sein. — Das sogenannte tempo rubato ist auch ein Mittel des guten Vortrags; es entsteht durch das Verrücken der Noten mittelst Vorausnahme oder Verzögerung, auch durch Verlegung der Accente auf schlechte Takttheile. Der Takt im Ganzen bleibt aber unverändert.

Indem Türk in einem Anhange noch eine Uebersicht der wissenswürdigsten Ausdrücke giebt, die der Spieler behufs des Vortrags kennen muß, beschließt er sein Werk.

In der Klavierschule, von der wir soeben einen längeren Bericht gegeben haben, erreicht die ältere Methodik das Vollkommenste und am meisten Geordnete. Nach Disposition und systematischer Gliederung ihres Stoffes, steht sie über Bach's berühmtem Werke, um der anderen, oben citirten nicht zu gedenken. Es schließt sich in demselben die erste Epoche der Schriften über Klaviermethodik ab. Ein nur flüchtiger Blick zeigt uns das Eigenthümliche derselben, in einer theoretisirenden, etwas breiten, namentlich auf Nebensächliches Gewicht legenden Anschauung. Die Manieren nehmen allenthalben einen großen Theil des Lehrstoffs in Beschlag, obwohl sie doch genau genommen nicht den Geist der Kunst treffen, sondern als Terminologisches dem Gedächtnisse anheimfallen. Ein entschiedener Mangel in der Erkenntniß des Nothwendigen bekundet sich in dem Lehren von Dingen, die rein empirischer, praktischer Natur sind, auf theoretischem Wege. Eine Theorie praktischer Kenntnisse ist recht wohl möglich, nur muß sie nicht darauf ausgehen, den praktischen Prozeß auf der Oberfläche seiner Erscheinung zu berühren, sondern muß ihn durch die verschiedenen Stadien seiner Ent-

wickelung bis zur künstlerischen Vollendung begleiten. Dies geschieht in keinem der älteren Schulwerke; sie begnügen sich mit der Lehre vom Fingersatz, wo sie die Theorie der Figuration und der mechanischen Formenlehre, die Entwickelung der Gymnastik von den Elementen an bis zur vollkommenen Geschmeidigkeit der Hand verfolgen sollten. Die Technik steht, verglichen mit der heutigen Ausbildung, allerdings auf einem kindlichen Standpunkte, und ein Eindringen in Unterschiede kann nicht wohl möglich sein, wo dieselben überhaupt zu wenig in ihrem Contraste und zu sparsam in die Erscheinung treten. Auf der andern Seite bewegt sich aber auch die Lehre des Vortrags nur in den allgemeinsten Angaben, und knüpft viel zu sehr an Aeußerliches, wo sie innerlich die Erkenntniß und das Verständniß befruchten müßte.

Zwar vollenden die nächsten Schulwerke den oben angedeuteten Fortschritt hinsichtlich der methodischen Erfassung ebenfalls nicht. Was sie aber von den besprochenen unterscheidet, ist eine größere Ansammlung des Materials, eine größere Berücksichtigung der praktischen Entwickelung durch zahlreichere Uebungsbeispiele, und hie und da ein tieferer Einblick in inhaltliche Verhältnisse. Im Uebergange gewissermaßen aus der älteren Methodik in die nächstfolgende Epoche steht die

Pianofortеschule des Conservatoriums in Paris von L. Adam (lebte 1760—1811).

Da die Jahreszahl auf dem Titelblatte fehlt, so läßt sich das Erscheinen dieses Werkes nur muthmaßlich bestimmen. Es dürfte in den Anfang dieses Jahrhunderts fallen, wenn man erwägt, daß der Verfasser ein auf Erfahrungen beruhendes Lehrbuch nicht in der Jugend geschrieben haben kann. Vergegenwärtigt man sich aber andererseits den Mangel systematischer Ordnung, die man bei Türk unbedingt sehr anerkennen muß, und die in diesem Werke wenig hervortritt, so verliert die eben ausgesprochene Hypothese allerdings wieder an Gewicht.

Was diese und die folgenden Schulen von den vorigen ebenfalls noch unterscheidet, ist die Verkürzung des Kapitels von den Manieren und eine Einschränkung des Stoffes, der der Compositionslehre angehört. Das Material wird zunächst in schärferer Begrenzung erkannt.

Indem die Adamsche Lehre der gewöhnlichen Elemente übergangen wird, fassen wir mehr den inhaltlichen Theil zusammen, der aus verschiedenen zerstreuten Fragmenten sich ungefähr zu folgendem Abriß gestalten würde.

Die sinnlichen Feinheiten sind zunächst erweitert; auch bezieht sich das Werk auf die Instrumente mit Hämmern ausschließlich, während

selbst bei Türk noch die älteren Gattungen vorwiegende Berücksichtigung erfahren. Dies mußte auf die Tonbildung wesentlichen Einfluß haben.

Wenn Bach (§. 17) sagte, das Anschlagen der Taste oder ihr Druck sei einerlei, und Türk in der mitgetheilten Notiz über Anschlag hauptsächlich das Klavichord im Auge hat, den Flügel sogar für den Ausdruck nicht recht geeignet hält, bricht Adam für ein neues Feld der Theorie, nämlich für die Tonbildung, oder den Anschlag, Bahn. Er sagt, die Mannigfaltigkeit des Anschlags im Berühren der Taste und dem Herausziehen des Tones ist außerordentlich. Nur durch den Anschlag erhält man einen guten Ton, nur die Kraft und der Druck des Fingers sind dabei anzuwenden. — Der Schüler bemühe sich, Alles mit Ausdruck zu spielen, jede Note sei bedeutungsvoll. Er suche nur das Gesangreiche, welches große Meister auf allen Instrumenten haben, die verschiedenen Biegungen der Stimme so viel als möglich nachzuahmen, welche so weich und rührend ist. Nur dadurch wird er das Gesangreiche hervorbringen, welches allein der Reiz der Musik ist, und ohne welches man nur einen so faden als bedeutungslosen Lärm macht. Unter allen Arten, die Tasten zu berühren, eigne man sich diejenige an, die am meisten sich für den Ausdruck der angegebenen Empfindung eignet, welche ihn stets durchdringen muß.

Man sieht, Adam erschöpft sich in Ausdrücken, um einen sehr allgemein gehaltenen Gedanken auszubeuten. In tiefere Unterschiede, in die technischen Bedingungen namentlich dringt er nicht ein. Die Empfindung ist noch das allein Bestimmende, ein methodischer Scharfblick für die Erkenntniß der mechanischen Details, als entgegenkommender Vermittelung für jene, fehlt noch gänzlich. Es confundiren sich auch die verschiedenen Theile des Lehrstoffs. Unmittelbar nach den Anschlagsbesprechungen heißt es weiter: „Die Musik ist wie das Sprechen, charakterisirt durch gleiche Gesetze. Man muß ein Stück treu, dem Charakter und der Empfindung gemäß wiedergeben, mit welcher es niedergeschrieben wurde. Dieselbe Stelle wiederholt, muß verschieden ausgedrückt werden, man hüte sich aber vor geschmacklosen oder bedeutungslosen Zierrathen. Der Zweck der Musik ist zu ergötzen und zu rühren. Dies erreicht man nicht durch Schnelligkeit oder Schwierigkeiten, sondern durch Ausdruck, Styl und Grazie. Dazu aber bedarf man eines gesetzmäßigen und präcisen Vortrags, der Fertigkeit, gut und singgemäß Noten zu lesen.

Diese Art der Darstellung ist allerdings kein Fortschritt über Bach und Türk zu nennen. Adam bewegt sich fortdauernd in allgemeinen

nicht methodisch geordneten Phrasen. Ueberdem ist das, was den Vortrag betrifft, an mehreren Stellen zerstreut enthalten, so daß man es erst sammeln muß, um eine zusammenhängende Ansicht zu gewinnen. Es vertheilt sich auf drei Kapitel, von denen das eine vom Takt, den Tempi und ihrem Ausdruck, das andere vom Gebrauch der Züge, das dritte vom Styl handelt.

Es heißt darin weiter: Eine der ersten Tugenden des Vortrags ist das Takthalten. Nur wenn der Componist es angiebt oder der Ausdruck erfordert, kann man die Bewegung ändern, doch muß man sparsam damit umgehen. Die ritardamenti dürfen nicht durchgängig zur Anwendung kommen, sondern nur an Stellen, wo der Ausdruck eines schmachtenden oder die Leidenschaft eines bewegten Gesanges eine veränderte Bewegung fordern.

Eine Erweiterung des technischen Stoffes tritt in der Erfindung der Pedale auf, die in den älteren Schulwerken natürlich unbesprochen bleiben mußten. Wie es denn in der Natur der Sache liegt, wurde die Neuheit des Reizes Anlaß, den Pedalen eine größere Ausdehnung und Ausbildung zu gewähren als heut zu Tage, wo ihre Zahl auf zwei, zuweilen sogar nur auf eins beschränkt wird. Die Zeit nach Adam erblickte oft deren 6 bis 7. — Die in Rede stehende Schule erwähnt deren 4. Nämlich:

1) Das Fortepedal (unser heute mit Ped. bezeichnetes). Es wird bei der Fortdauer derselben Harmonie und bei langsamem Tempo genommen; auch muß es piano' behandelt werden, und paßt für harmonischen Gesang, mit lang gehaltenen Tönen, z. B. pastorali, in zärtlichen, schwermüthigen Arien, Romanzen, religiösen Compositionen.

2) Der Lauten- oder Harfenzug. Dieser ist für schnelle, chromatische Gänge, für alle rein und nett vorzutragenden Stellen. Eben die Trockenheit des hierdurch entstehenden Tones hebt die Rundheit einer Stelle heraus und macht sie kräftig.

3) Der Pianozug. Herrlich und wahrhaft himmlisch ist er, verbunden mit dem zweiten. Wieder mit dem Fortezug zusammengenommen, so kann er die Harmonika völlig wiedergeben, deren Klang so mächtig auf unsere Fibern wirkt.

4) Der vierte Zug an den großen Pianofortes gehört nur für das Piano, das crescendo und diminuendo.

Diese Angabe der Pedale ist für den, welcher ihren Mechanismus nicht aus eigener Anschauung, noch in der Erinnerung trägt, unzureichend, wofern es sich im historischen Interesse darum handelt, über ihre Wir-

kung klar zu werden. Wahrscheinlich wurde der zweite Zug gebildet, indem sich eine Tuchleiste zwischen die Hämmer und die Saiten legte, und der dritte dürfte unserer Verschiebung entweder gleichen, oder dadurch entstanden sein, daß die Tuchleiste, die vorher nur kleine Zacken vor die Saiten legte, sich ganz darunter schob. Die Angabe des vierten Zuges ist unzureichend. —

Der Verfasser fährt nun an einer andern Stelle also fort: „Der reife Schüler muß sich einen eigenen Styl schaffen und nicht sklavisch andere Künstler nachahmen. Es giebt Styl in zweierlei Beziehung; 1) als Art des Vortrags, 2) als Kunst, einem Stück den schicklichen Ausdruck zu geben. Das Erste bezieht sich auf das Mechanische, das Zweite auf die Empfindung oder den Ausdruck. Hinsichtlich des Letzteren ergeben sich folgende Fingerzeige:

Das Allegro verlangt einen glänzenden, bald majestätischen, bald belebten und feurigen Vortrag, es setzt in Staunen und Begeisterung. Das Adagio hingegen muß in gehaltenen Tönen fortgehen, zuweilen traurig, oft schwermüthig. Es unterbricht das lebhafte Vergnügen, welches das Allegro gab, wirkt mächtiger auf unsere Fibern, erweckt unsere Empfindung und zugleich das Gefühl des Schmerzes. Das Presto zerstreut alle diese Eindrücke; lebhaft, lustig giebt es uns etwas Gefälliges zu hören und kehrt unter mancherlei Gestalten wieder. Leichtigkeit und Grazie behält es; wenn ihm zuweilen Klagetöne entschlüpfen, so ist es nur, um unsere Erwartung durch kunstreiche Uebergänge schöner zu überraschen.“ Hierauf folgen mehrere Unterarten der gegebenen Formen, wonach es weiter heißt: „Jeder Componist muß nach seinem Charakter vorgetragen werden, der Eine mit tiefem Gefühl und kräftiger Darstellung, der Andere mit lustiger, empfindsamer, oft grillenhafter Stimmung, stets feurig, mit Geist und Feinheit des Vortrags. Wieder ein Anderer ist minder reich in seinen Schöpfungen, aber desto tiefer, erhebt sich oft zum höchst Pathetischen, er wird erhaben, wenn eine sanfte Harmonie den Gesang trägt. Solch eine Musik verlangt viel Ausdruck und kann nur von Gleichgeschaffenen vorgetragen werden, welche eine gefühlte Composition der glänzenden und lebhaften vorziehen. Zum Beschluß macht der Verfasser einen Aufruf zum Componiren, als einer Kunst, die über dem Spieler steht. Die Schüler sollen sich in das Innere des Tempels der Harmonie einweihen lassen, der Ruhm des Spielens folgt kaum bis an die Grenzen irdischer Laufbahn, nur Schöpfungen können denselben auf kommende Geschlechter verpflanzen.

Es ergiebt sich mithin, wollen wir noch ein Gesammturtheil aus-

sprechen, daß, außer den technischen Erweiterungen, das Werk in seiner Darstellung durch ein gewisses Streben nach einer poetischen Diction, von einer Wärme für seinen Stoff belebt ist, der anregend wirken soll. Hierdurch unterscheidet es sich von den ältern Schulwerken, bekundet jedoch nur in dem zuerst erwähnten Punkte einen Fortschritt. Der zweite hat, Bach's trockener, oft das Negative nur berührender, Türk's breitausgelegter Darstellung gegenüber, nur formelle Vorzüge namhaft zu machen. Inhaltlich wird im Ganzen nur einiges Neue gegeben. Die Phrasen streben nach einer schwunghaften Diction, entbehren aber, wo es auf Unterscheidung inhaltlicher Momente ankommt, oft des allergeringsten, schlagenden und klaren Gegensatzes. Andererseits knüpfen sie nur an Aeußerlichkeiten an, um Lehren zu geben, die durchaus allgemeinerer ästhetischer Begründungen bedürfen, und die in dieser Form nicht einmal die Fülle des von Bach aufgesammelten Stoffes haben. Von größerem Verdienste ist die ethische Seite, die sich in der Berufung auf höhere Kunstzwecke, auf die Composition ausspricht. Doch so beachtenswerth dieser in den neueren Werken immer mehr sich verlierende Standpunkt sein mag, so ist doch nicht zu übersehen, daß er die Grenzen wissenschaftlicher Abscheidung in Verwirrung bringt, und daß es mehr in der Aufgabe einer Klavierschule liegt, die Rechte der Sonderkunst durch Aufzeigung ihrer Schönheitselemente zu wahren, als sie schließlich in einen allgemeineren Stoff aufzulösen, dessen Behandlung, wie die Geschichte erweist, bei weitem nicht so dankbar ist.

Unter den nachfolgenden Werken ist die

Cramer'sche Klavierschule

lange Zeit das verbreitetste gewesen und genießt selbst heut zu Tage, wegen der kurzen und elementaren Behandlung des Objects noch ausgedehnte Anwendung. Die äußere Haltung des Körpers wird folgendermaßen bestimmt. Der Spielende soll mit Anstand gerade in der Mitte der Klaviatur, weder zu nah noch zu fern sitzen. Die Ellenbogen müssen etwas höher, als die Tastatur liegen, die Füße fest auf dem Boden stehen, die Arme weder zu nah noch zu weit vom Körper entfernt sein und die Schultern etwas herunterfallen. Die Hände müssen mit den Ellenbogen in gleicher Richtung schweben und die Knöchel des zweiten, dritten und vierten Fingers herabgedrückt werden. Die Tasten werden mit den äußersten Fingerspitzen, aber nicht mit dem Nagel berührt und der Daumen muß immer über der Tastatur schweben. —

Was Cramer sonst sagt, betrifft die Elemente und ist nicht von hervortretender Bedeutung. Seine Regeln über den Gebrauch der Pe-

dale, deren er fünf angiebt, ist ähnlich wie bei Adam. Die populäre Tendenz des Werkes schließt selbstverständlich jede tiefer eingehende Auffassung aus, und selbst der technische Theil genügt durch zu große Kürze nicht mehr den zeitgemäßen Bedürfnissen. Ueber den Accent wird noch einiges Allgemeine erörtert, steht aber weit gegen das früher von Türk darüber Gesagte zurück.

Bedeutender und als universale Schulwerke auch heute immer noch einzig in ihrer Art sind die jetzt folgenden drei großen Klavierschulen von Hummel, Kalkbrenner und Czerny. Wir besprechen zunächst

J. N. Hummels Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. 1828.

Dieses Werk zeichnet sich durch eine sehr reichhaltige Anzahl von Uebungsbeispielen vor allen aus und giebt dadurch für die neue Anschauung des Klavierstudiums einen gegen die früheren Gewohnheiten ganz abweichenden Standpunkt an. Nur fehlt es Hummel noch an der praktischen Einsicht der Czerny'schen Lehrmethode, die auf kürzerem Wege die Mechanik zu bilden weiß, und in dieser Beziehung den ganzen neueren Fortschritt begründet hat. Hummel ist noch nicht Mechaniker genug, die Handbildung ist bei ihm noch nicht ein Erzeugniß rein technischer Arbeit geworden, aus welcher sie durch die zwar geistabtödtenden, aber schnell wirkenden Mittel späterer Methodik allerdings in schnellerer Zeit als ein vollkommener Mechanismus hervorging. Er theilt das ganze Gebäude der Studien in viel zu viel Unterschiede, er hat überall noch zu viel beschauliche Gedanken, rechnet zu wenig auf die Vortheile, welche die in einem Kapitel angebahnte Praxis auf das Folgende übertragen und dessen Abkürzungen gestatten muß, ist viel zu wenig auf die Oekonomie der Zeit bedacht und giebt bei aller Breite doch nicht den heutigen Umfang der Klaviertechnik. — Indem er auf die Zunahme der Kräfte des Lernenden durch eine tüchtige Absolvirung der Elemente nicht genug rechnet, hält er die Bildung desselben durch zu viel Kleinigkeiten auf, und setzt ihn nach der mühevollen und langwierigen Durchwanderung all der kleinen Uebungsbeispiele der ersten beiden starken Bände doch der Gefahr aus, allenthalben im Praktischen die höchste Unbeholfenheit zu zeigen und in einer ganz anderen Methode die letzte Bildung zu vollenden.

Wir gehen zur Betrachtung einiger Einzelnheiten über.

Im ersten Theile giebt Hummel den Rath, das Spiel nicht bis zur mechanischen Abstumpfung zu treiben, sondern es auf eine reguläre, aber

aufmerksame Uebungszeit von drei Stunden täglich höchstens einzuschränken. Mit dem Mechanischen soll auch das Musikalische in dem Studiren von Stücken Hand in Hand gehen. Das Auge soll auf die Noten gerichtet sein und die Finger müssen bloß durch das Gefühl die Tasten finden lernen. Deßhalb ist auch das Auswendiglernen zu unterdrücken. Leichte Stücke und langsames Spiel müssen den Anfang bilden. Dies klingt ähnlich, wie bei Türk; betreffs des Auswendigspielens herrscht aber heute eine ganz andere Ansicht.

Hinsichtlich der Haltung bestimmt Hummel, daß der Schüler in der Mitte der Klaviatur 6—10 Zoll (also wie Marpurg angab) von derselben entfernt sitzen müsse. Die Füße stehen dabei fest auf, bei Kindern sind sie zu unterstützen. Die Ellenbogen sind gegen den Leib gewendet, ohne sich demselben anzuschmiegen. Die Muskeln der Arme und Hände müssen, frei von Anstrengung, nur so viel Spannkraft annehmen, daß sie die Hände und diese die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen. Die Hände halte man ein wenig gerundet und wie die Füße etwas auswärts. Der Daumen und der fünfte Finger bilden eine horizontale Linie auf der Klaviatur. Das platte Auflegen der Finger und das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, ist ganz fehlerhaft und verursacht ein mattes, lahmes Spiel. Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes, und hält sich stets eingebogen, sich unter den zweiten Finger neigend. Jede heftige Bewegung der Ellenbogen und Hände ist zu vermeiden, die Muskeln derselben dürfen nicht stärker angespannt werden, als eine ruhige und freie Haltung der Hand erfordert. Die Finger müssen sich leicht und locker fortbewegen und nicht zu hoch von der Taste erheben. Der Anschlag muß bestimmt und gleichmäßig sein, alles Drücken und Schlagen vermieden und weder Hand noch Finger aus der natürlichen Lage gebracht werden. Logiers Finger und Handgelenkführer ist dabei mit Nutzen anzuwenden. (Wir begegnen hierbei zum ersten Male einem künstlichen mechanischen Mittel.)

Hierauf folgt die übliche Vorführung der Terminologie und sonstiger Elemente, und muß der erste Theil, wegen der Auffammlung zweckmäßiger Fingerübungen und kleiner Stücke, sowie wegen praktischer Fingerzeige aller Art, als der werthvollste bezeichnet werden. Wie wenig aber die Hummelsche Mechanik in die Unterscheidungen der heutigen eingedrungen war, geht z. B. aus seinen Notizen über die Punkte oder Striche, welche das Staccato anzeigen, hervor. Ohne sie zu unterscheiden, giebt der Verfasser nur an, daß die Hände dabei gar nicht erhoben werden, sondern nur die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts schnellen.

Im zweiten Theile wird der Gesichtskreis über das ganze Gebiet der Hummel'schen Technik eröffnet, und indem der Verfasser zehn Kapitel darüber, mit einer großen Auswahl von Fingerübungen aufstellt, erledigt er zugleich die Frage wegen des Fingersatzes. Dies ist offenbar ein besserer Einblick in das praktische Bedürfniß, als Türk's und Bach's Schulen an den Tag legen, welche allerhand Regeln aufstellen, ohne praktisch den Instinkt der Finger zu bilden. — Die zehn Kapitel sind nun folgende:

1) Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.
2) Untersetzen des Daumens und Uebersetzen über den Daumen.
3) Auslassen eines oder mehrerer Finger.
4) Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.
5) Spannungen und Sprünge.
6) Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.
7) Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.
8) Abwechselung eines oder mehrerer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf einer Taste; und wiederholte Anwendung eines Fingers auf zwei oder mehreren verschiedenen Tasten.
9) Eingreifen der Hände in einander und Ueberschlagen einer Hand über die andere.
10) Stimmenvertheilung unter beide Hände und Fingerordnungs-Licenz beim gebundenen Styl.

Das Weitschweifige dieser Eintheilung ist bereits erwähnt. Bei der Handbildung kommt es auf eine gewisse Elasticität und Ausgelöstheit aller Spielgelenke an, und nicht die figurative Verschiedenheit der Uebungen allein befördert dieselbe, sondern eine Einwirkung auf die Anschlagsart, und man kann annehmen, daß, wer den ersten Theil und im zweiten die Kapitel 1, 2, 5 gehörig absolvirt hat, vorkommenden Falles die Aufgaben, die in den Kapiteln 3, 4, 6, 7, 8, 9 vorliegen, ebenfalls geschickt überwinden wird; wenigstens wird ein solcher Eleve nicht länger an einem derartigen Falle bei Gelegenheit einer größeren Composition zu studiren haben, als einer, der die ganze Hummel'sche Schule durchgespielt hat. Abgesehen davon, sind zuweilen ganz verschiedenartige Aufgaben, die wohl einer gesonderten Betrachtung bedürfen in einem Kapitel vereinigt, wie z. B. im achten. Von einer Verschiedenheit der Anschlagsarten ist nirgends die Rede.

Der dritte Theil des Werkes ist dem Vortrage gewidmet. Unglücklicherweise bringt Hummel die Lehre von den Manieren, analog den Vorgängern, hiebei noch einmal zur Sprache. Aber selbst Bach und Türk waren hier im begrifflichen Ausscheiden bestimmter und subsummirten diesen Theil nicht unter den Vortrag. Die Manieren sind ein Technisches und rein Mnemonisches und tragen zu dem Geiste, den der Vortrag wiedergeben soll, das Wenigste bei. Wir übergehen deßhalb diesen Abschnitt, zumal derselbe bei weitem nicht so vollständig ausgefallen ist, als bei Türk. Es sei dabei nicht übersehen, daß dies dem fortgeschrittenen Zeitgeschmacke angemessen war. Daß Hummel den Triller mit der Hauptnote anfangen läßt, wurde bei Türk's Trillertheorie erwähnt.

Näher auf das eigentliche Object eingehend, unterscheidet Hummel richtigen und schönen Vortrag. „Jener bezieht sich auf das Mechanische des Spiels und kann genau durch Zeichen angegeben werden. Der schöne bezieht sich auf das Abgerundete, einem jeden Musikstück, einer jeden Stelle Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen und kann bloß angedeutet werden. Der Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl und verlangt das Nachempfinden und Wiedergeben dessen, was der Componist in sein Stück gelegt hat. Dieser Ausdruck kann geweckt, angedeutet, aber nicht gelehrt werden. Vor allen Dingen muß man gut vortragen hören, besonders Gesang, in der Jugend wohl selbst gesungen haben. Hasse, Naumann, Gluck, Mozart, beide Haydn und die berühmtesten Componisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend. Die Beherrschung der Schwierigkeiten macht noch keinen Meister. Zu verbannen ist das scheinbare Gefühl, wie es sich in der Gestikulation, zu vielem Pedal und der Ueberhäufung von Verzierungen ausspricht."

Hiermit nicht ganz im Einklange heißt es weiter: „Hauptgrundlage für den schönen Vortrag ist die vollkommene Beherrschung der Finger, welche jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein müssen. Dies kann nur durch die feinste Ausbildung des Fingergefühls bis in die Fingerspitze hinein bewirkt werden, und für den Anschlag vom feinsten Berühren an, bis zur größten Kraft von Einfluß sein. Die Finger müssen beim leisesten Berühren in lockerster Haltung, sowie beim festesten Anschlage und angezogenen Muskeln gehorchen. Der Spieler studire den Charakter des Tonstücks, er berücksichtige, ob er ein Allegro oder ein Adagio vorträgt. Jenes erfordert Glanz, Kraft, Bestimmtheit und eine perlende Schnellkraft der Finger. Die gesangvollen Stellen können

zwar mit etwas, aber um der Einheit willen nicht zu sehr vom Tempo abweichender Hingebung vorgetragen werden. Das Tempo muß überhaupt mit voller Bestimmtheit ergriffen und nicht aller Augenblicke schwankend ausgeführt werden. Das Adagio erfordert Ausdruck, Gesang, Ruhe. Die Töne müssen getragen, angehalten, mit einander gebunden und durch wohl berechneten Druck singend gemacht werden. Die Verzierungen müssen langsamer, mit mehr Schmelz und Zartheit gespielt werden, als im Allegro, zuweilen muß der Finger den leisesten Abzug auf der Taste ausüben, das feinste Gefühl bethätigen. Aufwärts steigende Läufe und Töne werden crescendo, abwärts gehende diminuendo vorgetragen, es giebt aber auch Fälle, wo der Componist das Umgekehrte oder egale Stärke will."

In den nun aus seinen Concerten angeführten Beispielen wiederholt Hummel zum Theil das vorher im Allgemeinen aufgestellte, giebt die Accentuation sehr treffend an, hält bei singenden Stellen auf Nachgeben, bei feurigen auf ein Vordrängen, beim Adagio wird das Nachgeben, besonders bei Schlußwendungen, die Begleitung aber taktfest verlangt, und im Ganzen auf ein einheitliches Tempo gedrungen. Bei ungraden und gehäuften Notenzahlen im Adagio soll die Eintheilung vorher überlegt und die größere Schnelligkeit gegen das Ende zu gewählt werden.

An einer weiteren Stelle ertheilt der Verfasser einige beim Unterrichte praktische Rathschläge, um den Sinn für die Declamation zu wecken, ohne jedoch die Regeln derselben selbst näher anzugeben, und bespricht schließlich die Anwendung der Pedale. Hierin weicht er von den allgemeinen Gewohnheiten damaligen Geschmackes ab, indem er sich im Ganzen gegen die Pedale erklärt. „Mozart und Clementi hätten dieses Mittels nicht bedurft, um den Ruhm der ausdrucksvollsten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben. Ganz sei freilich der Gebrauch der Pedale nicht zu umgehen, besonders der des Dämpferpedales in langsamem Tempo, wo der Gesang sich auf breiter, harmonischer Grundlage entfaltet."

Dies ist im Wesentlichen das von Hummel Mitgetheilte. Vieles darunter ist von bleibender Bedeutung, es fehlt nur die Tiefe des Eindringens und systematische Darstellung. Eine größere Berücksichtigung der Technik und ein Versuch, dieselbe in eine Uebersicht zu bringen, sind die wesentlichsten Fortschritte dieses Werkes gegen die früheren. In Bezug auf Ausdruck theilt Hummel mit seinen Vorgängern, sowie dem größeren Theil seiner Nachfolger, die dilettantische, unbestimmte Ahnung eines Empfindens, das vorhanden sein müsse, das sich aber nicht lehren,

nur leiten lasse. Marx erst hat es verstanden, das Empfinden zu klarer Bewußtwerdung zu bringen; in seine Einzelheiten einzudringen, kann überhaupt nur ästhetischer Erkenntniß gelingen. Hummel knüpft wie Adam an die äußerlichen Namen des Allegros und Adagios an, um Regeln über den Vortrag zu geben, anstatt die Idee in ihren Urbestandtheilen zu analysiren, aus welcher wie aus einem Boden alle Formen der Composition erwachsen.

Ueber diesen Standpunkt kommt auch das mit der Hummel'schen Schule rivalisirende Schulwerk nicht hinaus, auf welches wir jetzt eingehen. Es ist dies:

Friedrich Kalkbrenner's Anweisung, das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen.

Nach dieser Ueberschrift vermuthet man eine einseitige Auffassung der Klaviermethodik, und in der That erkennt man, sofern man die Wichtigkeit erwägt, die Kalkbrenner seiner bekannten Leiste ertheilt, sogleich, daß die Mechanik noch mehr in Angriff genommen wird, als bei Hummel. Die von dem letzteren aber aufgesammelten Beispiele sind bei weitem mit mehr Fleiß und Mühe erfunden; in diesem Punkte hat es sich Kalkbrenner leicht gemacht.

Was die Theorie betrifft, so finden sich, abgesehen von Phrasen, die mehr noch fast als bei den Vorgängern ungenügende, nur allgemeinwissenschaftliche Bildung bekunden, Bemerkungen, die auf einer feineren und erweiterteren Empirie beruhen als bei Hummel. Zu jenen Phrasen gehören z. B. Erklärungen wie folgende: „Die Musik ist die Kunst, die Töne zu verbinden; Rhythmus heißt das Verhältniß zwischen zwei auf einander folgenden musikalischen Gedanken; die Musik, welche den stärksten Rhythmus hat, ist die charakteristischste" u. s. w.

Die Uebersicht über die technischen Studien hingegen verräth eine praktischere Einsicht, wenngleich die dafür aufgestellten Uebungsbeispiele nicht zahlreich genug sind. Kalkbrenner unterscheidet folgende Kapitel:

1) Die Uebungen in fünf Noten bei stillstehender Hand, als Hauptgrundlage.
2) Die Tonleiter in allen Formen.
3) Terzen, Sexten und Accordformen.
4) Octaven mit dem Handgelenk.
5) Trillerstudien.
6) Uebergreifen der Hände und Leichtigkeit in der Beherrschung aller vereinten Schwierigkeiten.

Die Ausbildung des Handgelenkes ist ein sehr wichtiger Zuwachs,

den die Technik durch Kalkbrenner erhält. Die obige Uebersicht ist ohne Frage einfacher als bei Hummel, obwohl auch sie nicht ausreicht, wir werden in Plaidy's Werke eine noch vollständigere kennen lernen. Auch giebt der Verfasser eine vollständigere Theorie der Fingersetzung, worin ihn nur Czerny noch übertrifft. Weniger verdient die Terminologie, Zeichenlehre und die Angabe der Ornamente wegen ihrer Unvollständigkeit Beachtung. Der sogenannte Ausdruck Manieren verliert sich von nun an.

Was K. über den Vortrag sagt, muß wie bei Adam und Hummel aus verschiedenen Theilen des Werkes zusammengesucht werden, und ergiebt im Wesentlichen folgenden Abriß:

„Das Tempo eines Stückes wird über demselben angegeben, und der Spieler muß sich darnach richten. Versteht er die italienischen Ausdrücke nicht, so muß er sich ihre Bedeutung mit Hülfe eines Lexikons klar machen." Hierauf erfolgen einige Erklärungen abkürzender Zeichen, wie f. p. cresc. u. s. w.

„Der Gebrauch der Pedale ist unerläßlich, und zu beklagen ist die Trockenheit des Tones deutscher Instrumente, die zum Theil gar keine Pedale haben. Er selbst habe von seiner Absicht, in Wien zu concertiren, deßhalb bereits abstehen wollen, als er auf die Idee kam, ein Stück Kork unter die Dämpferleiste im Diskant zu stellen, so daß die beiden höchsten Octaven fast gar nicht dämpften, und dadurch allein habe er den gewünschten Effekt im Gesange erreicht. Der Gebrauch des Dämpferpedals ist für zwei Fälle zu empfehlen: entweder um die Harmonie zu verbinden, oder um die Kraft zu steigern." In der Erkenntniß des letzteren Punktes steht Kalkbrenner über seinen Vorgängern.

„Beim Vortrage muß man sich nicht blindlings vom Gefühle hinreißen lassen, sondern die Effekte wohl überlegen. Der ganze musikalische Ausdruck besteht in den Nüancen, und man muß vor allen Dingen Eintönigkeit vermeiden. Die allgemeinsten Regeln sind folgende: 1) Die aufsteigenden Stellen müssen zunehmend, die absteigenden abnehmend gespielt werden, so daß die höchste Note am stärksten, die tiefste am schwächsten angeschlagen wird. Hierdurch erhält die Musik eine gewisse Wellenbewegung. Die längste Note muß die stärkste sein, die letzten Noten singbarer Sätze müssen ein wenig langsamer werden; die ersten und letzten Noten sind stärker hervorzuheben als die andern. Die Melodie muß stärker als die Begleitung sein, diese darf nicht immer an den Ausdrucksnüancen jener theilnehmen. Bei häufigem Harmoniewechsel oder wenn die Modulationen schnell auf einander folgen, muß man die

Bewegung anhalten. Die hohen Taſten dürfen nie auf eine ungeſtüme oder harte Art angeſchlagen werden. Man muß ſo viel als möglich die Wirkungen des Anſchlags verbergen, der im Diskant zu hörbar wird. Alle der Tonart fremden und mehr eine zufällige Vorzeichnung habenden Noten müſſen mehr markirt werden. Wird eine Note mehrmals wiederholt, ſo muß man ſie durch Anſchwellen oder Abnahme verſchieden nüanciren. Gebundene und ſyncopirte Noten werden markirt. Oefter wiederkehrende Stellen müſſen gleichfalls verſchieden vorgetragen werden, was durch verſchiedene Betonung meiſt glücklich erreicht wird. Der Spieler ſitze ruhig und vermeide alle Geſticulation.

„Hinſichtlich des Rhythmus iſt die Interpunktion wohl zu beachten. So oft der Schluß einer muſikaliſchen Phraſe aufgehalten wird, muß die Stärke geringer ſein; erſt am vollkommenen Schluſſe iſt die entſchiedene Betonung am Orte. Das Zeichen der Interpunktion ſind die Pauſen. Man kann folgende Interpunktionen annehmen: 1) Satzſchlüſſe oder vollkommene Cadenzen; dieſe gleichen dem Punkte. 2) Unvollkommene von der Tonica zur Dominante gehende Cadenzen, dieſe gleichen dem Semikolon. 3) Abgebrochene Cadenzen oder Uebergänge, dem Ausrufungszeichen analog. 4) Abſchnitte, die Viertelpauſen haben, ſind wie das Komma. Alle dieſe Abſätze muß man behufs des in ſie zu legenden Ausdrucks interpungiren.

Ueber den Anſchlag iſt Folgendes zu bemerken: „Der Ton des Pianoforte iſt keineswegs ganz fertig; faſt mehr als bei allen anderen Inſtrumenten läßt ſich derſelbe modificiren. Hält man die Finger ausgeſtreckt oder ſpielt auf den Nägeln, ſo wird man wenig Ton herausziehen, man muß die Taſte mit dem fleiſchigen Theil des Fingers anſchlagen. Hierauf folgen die üblichen Regeln über die Ruhe des Armes, der Hand u. ſ. w. Der Anſchlag mit dem Handgelenk wird mit Vorzug behandelt. Die Art die Taſte anzuſchlagen, ſoll ſich auf unzählige Art verändern, nach den verſchiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will. Bald muß man die Taſte liebkoſen, bald ſich auf ſie ſtürzen wie der Löwe, der ſich ſeiner Beute bemächtigt. Jedoch muß man, indem man dem Inſtrumente möglichſt viel Ton abgewinnt, ſich vor dem Drauflosſchlagen hüten. Bravour iſt nicht das Höchſte, man muß höher hinauf ſtreben, nach Ausdruck, Empfindung und großen Effekten. (Hier könnte man ſarkaſtiſch einwenden, iſt denn das Drauflosſchlagen nicht der größte Effekt!) Beſonders muß Abwechſelung im Ausdrucke herrſchen. Die Melodie muß immer dominiren, hat *eine* Note ein Vortragszeichen, ſo dürfen die anderen nicht daran Theil nehmen. Man muß

endlich dahin gelangen, daß man Wärme ohne Heftigkeit, Stärke ohne Härte, Sanftheit ohne Schwäche besitzt. Dies ist freilich das höchste Ziel.

Man sieht, Kalkbrenner's Material ist ein wenig reicher geworden, daß aber auch hier eine gründlichere methodische Ausbreitung fehlt, bedarf keiner näheren Ausführung.

Einen unverkennbaren Fortschritt über beide Vorgänger macht

Czerny's große Pianoforteschule. Op. 500.

Dieses Werk ist noch bis heute die vollständigste Klavierschule, und erledigt sie auch nicht die Materialien, die sie zur Sprache bringt, so giebt sie doch schon in der Aufstellung derselben einen eminenten Fortschritt zu erkennen. Außerdem umfaßt sie die modernen Erscheinungen der Virtuosität, und steht somit auch im Umfange des Materials als bis jetzt einzig in ihrer Art da. Czerny's Manier ist eben nicht ein tiefes wissenschaftliches Eindringen, aber er ist der Mann der Praxis, und so wenig oder so oberflächlich er viele dem höheren künstlerischen Standpunkte angemessene Fragen auch zur Sprache bringt, so kann man doch nicht leugnen, daß ein gewisses praktisches Talent in Allem sich beweist, und diese Klavierschule die Ansprüche jedes Lernenden bis auf einen gewissen Grad befriedigt.

Der erste Theil behandelt die üblichen Elemente in einer höchst faßlichen Weise, und da er mehr der Form als dem Inhalte nach hervortritt, so sei es gestattet, über bekanntes Material hier hinweg zu gehen.

Im zweiten Theile wird das Gebiet der Mechanik durchwandert, und die Kunstregel aufgestellt, daß die letztere in einem solchen Grade vom Spieler überwunden sein muß, daß der Zuhörer nicht die geringste Mühe demselben anmerkt. Der Form nach stellt sich im Folgenden viel Aehnliches mit der Schule von Türk heraus, es wird nämlich die Regel der Fingersetzung zu dem eigentlich leitenden Faden erhoben. Dies ist eigentlich eine veraltete Anschauung, und der große Lehrer des Spiels, Czerny, hätte wohl bedenken können, daß nicht die Fingersetzung, die man auch aus Regeln ersehen kann, die Beherrschung des technischen Materiales bedingt, sondern die gymnastische Muskel- und Gelenkbildung des Spielorganismus. Dies ist der Hauptgedanke, und es erscheint hier nicht minder als bei Türk und Hummel unzulässig, einen sich nebenbei ergebenden Gedanken zum leitenden Faden des in einer viel wichtigeren Idee wurzelnden Inhaltes zu erheben. Es folgen nun wie bei Türk erst allgemeine Grundsätze der Fingersetzung, und dann die Ausführung derselben in den einzelnen Formen der Mechanik; die zahlreichen Beispiele erleichtern auch hier das Verständniß.

Unter den allgemeinen Regeln sind die wichtigsten: Die höchste Zweckmäßigkeit ist das oberste Prinzip. Der bequemste Fingersatz ist der beste, und ist in jedem einzelnen Falle der einfachere dem umständlicheren vorzuziehen, so z. B. die Benützung der Finger ohne Untersatz, wo es angeht, dem Untersetzen des Daumens. Bei neben einander stehenden Tasten muß man die Finger in ihrer natürlichen Folge anwenden. — Die vier längeren Finger dürfen nicht übereinander übergeschlagen werden. Ein Finger darf nicht zwei Mal hinter einander gebraucht werden. Der Daumen und der fünfte dürfen bei fortlaufenden Tonleitern nicht auf einer Obertaste angewendet werden.

Hierauf geht der Verfasser auf die besonderen Kapitel über. Er bemerkt bei Scalen und derartigen Passagen, man müsse stets so viele Finger zu Hülfe nehmen, daß man die äußerste Note jeder Passage mit einem bequemen Finger greifen kann, und um ein überflüssiges Unter- und Uebersetzen zu vermeiden. — Jede regulär gebildete Figur wird mit dem entsprechend regulären Fingersatz gebildet. — Fangen Läufe mit einem unregulären Finger an, so muß man trachten, während desselben in den normalen Fingersatz einzulenken. Aendert sich in einem Laufe die Tonart, so muß dem entsprechend auch der Fingersatz in die den Wechsel angemessene Applicatur einlenken. Kommt in einem Lauf eine Taste zwei Mal vor, so muß man den Finger wechseln u. s. w.

Die Glissando werden mit dem Nagel ausgeführt, und darnach die Handstellung verändert, bei Doppelgriffen spielt nur die eine Stimme mit dem Nagel.

Der Fingersatz der chromatischen Tonleiter ist 1 2 1 2 1 2 3 1, von c anfangend, als die normale Applicatur. Bei sehr schnellen Läufen 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1. Der Fingersatz 1 3 1 3 1 2 3 1 ist nicht zu empfehlen, weil der zweite Finger zu sehr aus dem Spiele kommt und die Hand sich eine schiefe Haltung angewöhnen kann. Auch wird die Zartheit und Geschwindigkeit dadurch sehr erschwert. Aufwärts ist die erste, abwärts die dritte Art am meisten zu empfehlen.

Wir übergehen den größten Theil des Folgenden, da er im Einzelnen in dem zweiten Theile dieser Schrift wiederkehren muß. Czerny durchwandert die gebrochenen Terzen, Quarten, Sexten, Octaven, für die er bei Obertasten die Finger 1 4 empfiehlt, sodann Akkorde, fortrückende Doppelgriffe, Doppelläufe, das Wechseln der Finger auf einer Taste, die Trillerarten, Terzentriller, Quartentriller, Sxetentriller, das Uebergreifen und Ueberschlagen der Hände, den Fingersatz der festen Akkorde, (wobei die einfache Regel maßgebend ist, daß eine Quarte nicht

mit zwei neben einander liegenden Fingern gegriffen werden darf) das freie Einsetzen der Finger auf einer Taste, den Gebrauch eines Fingers auf mehreren Tasten, Sprünge, mehrstimmige Sätze und den gleichzeitigen Anschlag zweier Finger auf einer Taste.

Der dritte Theil dieser Schule ist für die Erkenntniß des Vortrages bis heut zu Tage die einzige einigermaßen vollständige Schrift gewesen, und in ihm spricht sich der hauptsächlichste Fortschritt aus.

Es heißt darin: Die zwei ersten Theile haben nur die mechanische Geschicklichkeit erworben; diese sind nur die Mittel zum eigentlichen Ziele der Kunst, welches darin besteht, Geist und Seele in den Vortrag zu legen, und hierdurch auf das Gemüth und den Verstand des Hörers einzuwirken. Dabei ist freilich nicht außer Acht zu lassen, daß der Vortrag so sehr von den mechanischen Mitteln abhängt, daß beide Eigenschaften in einander fließen, und die eine nur die natürliche Folge der anderen zu sein scheint.

Alles was auf den Vortrag Bezug hat, kann in zwei Theile zerlegt werden:

1) In die Beobachtung der vom Componisten angegebenen Vortragszeichen.
2) In denjenigen Ausdruck, welchen der Spieler aus eigenem Gefühle in das Tonwerk legen soll.

Der erste Punkt umfaßt dreierlei Zeichen: a) die auf Stärke der Tonbildung; b) die auf den Grad der Länge oder Kürze der letzteren; c) die auf die Veränderungen des vorgeschriebenen Zeitmaaßes bezüglichen.

Diese drei Fälle werden nun in den ersten drei des im Ganzen zwanzig Kapitel umfassenden Theiles besprochen. — Die folgenden nehmen sich die frei vom Spieler dem Vortrage hinzugegebenen Momente zur Aufgabe, und es folgt im vierten Kapitel: der Vortrag des einfachen Gesanges; im fünften: der Ausdruck in brillanten Passagen; im sechsten: der Gebrauch der Pedale.

Die übrigen Kapitel führen folgende Ueberschriften: 7) Vom Gebrauche des Mälzel'schen Metronoms. 8) Ueber das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo. 9) Ueber das brillante Spiel. 10) Ueber den Vortrag leidenschaftlicher, charakteristischer Compositionen. 11) Ueber das Produciren des Spielers vor Zuhörern. 12) Ueber den Vortrag der Fugen und anderer Compositionen im strengen Style. 13) Ueber das Auswendig-Spielen. 14) Ueber das vom Blatte Spielen. 15) Ueber die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer. 16) Vom Trans-

ſponieren. 17) Ueber das Partiturſpiel und die anderen Schlüſſel. 18) Ueber das Präludiren. 19) Vom Improviſiren. 20) Ueber die guten Eigenſchaften, die Erhaltung und das Stimmen der Fortepiano.

Man ſieht indeß aus der bloßen Anführung der Ueberſchriften, daß auch in dieſem Werke der Standpunkt der praktiſchen Empirie den einer wiſſenſchaftlichen und äſthetiſchen Theorie überbietet. Es mag aber auch einer Klavierſchule, die das Praktiſche im Auge behalten muß, ein gewiſſes Recht dazu eingeräumt werden, und die Aufgabe in unſerem Sinne, welche mehrmals auch bei den vorhergehenden Werken als Maaßſtab angelegt wurde, eine andere Form beanſpruchen, als ſolche eine Klavierſchule inne zu halten hat. — Dieſe praktiſche Empirie charakteriſirt den in Rede ſtehenden Theil durchgängig, und anſtatt in ſeine Einzelheiten näher einzugehen, mag es genügen, den Reichthum des daſelbſt geſammelten Materials hervorzuheben, und ihn als eine noch heute geltende Quelle für ein theoretiſches Eindringen in die Klaviermethodik zu bezeichnen.

Der vierte Theil iſt dem Inhalte nach ſchwächer. Er behandelt in vier Kapiteln, von denen jedes einen Band allein ausmacht, die Vortragsweiſe Beethoven's, des Fugenſpiels und der neueren Virtuoſen. Nach der poetiſchen Auffaſſung, welche Marx für das Spiel Bach's und Beethoven's uns zur Gewohnheit gemacht hat, dürften Czerny's Bemerkungen zu allen einzelnen Sonaten ſowie Trios Beethoven's überflüſſig erſcheinen. Etwas höher ſteht das vierte Kapitel, das dem Fugenſpiele gewidmet iſt, und worin der Verfaſſer elf Regeln aufſtellt, die jedem Spieler ſtreng beachtenswerth ſind. Ihr Hauptinhalt läßt ſich darin zuſammenfaſſen, daß die Themen ſtark markirt werden, beim Eintritt aller Stimmen ſtarkes Spiel, bei wenigen ein leiſeres nöthig wird. Lang ausgehaltene Bäſſe dürfen, wenn auch gleiche Noten aneinander gebunden ſind, bei jedem Takte neu angeſchlagen werden. Strenges Tempo muß durchgehen, ein ritardando iſt nur bei Fermaten oder Schlußtakten zuläſſig. Das Legato iſt immer anzuwenden, ausgenommen wenn Pauſen oder Staccatozeichen das Gegentheil fordern. Ein Arpeggiren iſt möglichſt zu vermeiden; das Pedal gleichfalls bei älteren Fugen, und jede Note muß ſtreng nach ihrem Werthe gehalten werden. Von dem regelmäßigen Fingerſatz wird ganz abgewichen. Beſonders muß man es verſtehen, auf einer Taſte verſchiedene Finger, ſelbſt Hände abzuwechſeln, ohne die Taſte dabei anzuſchlagen. Hauptſächlich iſt die Vertheilung der Mittelſtimmen an die betreffenden Hände wohl zu überlegen und beim Einſtudiren feſt zu beſtimmen.

Das erste Kapitel, welches die Virtuosität der neueren Schule seit Thalberg bespricht, kommt über ein gewisses dilettantisches Geschwätz nicht hinaus. Die Modernität beruht nach Czerny auf drei Eigenschaften: 1) Auf der vollendeten Ausbildung der Fingerfertigkeit und Bravour. 2) Auf der Manier, eine singende Stimme mit brillanter Begleitung zu umweben. 3) Auf einer erweiterten Anwendung des Pedals. Es wird hinzugefügt: Thalberg's Werke seien auf die höchste Eleganz und zarteste Anmuth im Vortrage berechnet, und die glänzendsten Schwierigkeiten dienen nur als Mittel zu jenem Zweck. Seine Erscheinung datirt etwa vom Jahre 1830. Döhler hat wahrscheinlich 1835 zuerst größere Sätze für die linke Hand allein geschrieben. Seine Compositionen sind für einen sehr brillanten, pikant klaren und doch ausdrucksvollen Vortrag, für große Geläufigkeit, Bravour und einen schönen Triller berechnet, und müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit, zuweilen wohl mit Humor und schalkhafter Grazie ausgeführt werden.

Henselt's Compositionen erfordern viele Empfindung und Leidenschaftlichkeit, markigen Anschlag, große Dehnbarkeit der Finger. In seinen Melodien herrscht mehr Gefühl als Eleganz.

In ähnlicher Weise wird Chopin abgehandelt, ebenso Taubert, Willmers, Liszt, und werden zu den allgemeinen Phrasen einige Stellen aus den Compositionen dieser Meister als Belege angeführt. — Das Kapitel schließt mit der richtigen Bemerkung, daß alle diese Eigenschaften der neuen Schule nur stufenweise im Studiren erworben werden können, und daß sie sich eben so auf die vorangegangene Epoche stützen, wie diese auf die noch frühere.

Czerny's Standpunkt ist aber keineswegs aus seiner großen Pianofortesschule allein zu beurtheilen. Seine zahlreichen Studienwerke, worunter die bedeutendsten: die Schule der Geläufigkeit, die Vorschule der Fingerfertigkeit, Op. 636, die vierzigtäglichen Studien, die großen Etüden, Op. 740, die Schule der Verzierungen, die Schule des Legato und Staccato, die Schule für die linke Hand, Studien für das Terzenspiel, für den Triller, Studien für den Vortrag der Melodie, 160 achtaktige Studien, die Schule des Virtuosen, bezeichnen seinen Standpunkt folgendermaßen. Es kommt bei der Laufbahn des Klavierspielers nicht sowohl auf das Wissen an, wie diese und jene Form der Mechanik behandelt werden muß (wie es z. B. bei Bach, Türk, Hummel sich herausstellte), sondern auf das Können. Und zwar besteht das letztere einerseits in einer derartigen Geschmeidigmachung aller Spielgelenke und Glieder, daß dieselben instinktartig sicher jede Schwierigkeit in jeder

beliebig geforderten Wiederholung gleich sicher überwinden können, andererseits in einer gesonderten einseitigen Durchschulung aller einzelnen Figuren und Formen, wie er denn eben zu diesem Zwecke ein ganzes Werk geschrieben hat, das nur das Terzenspiel, ein anderes, das nur den Triller behandelt u. s. w.

Alle diese Werke müssen mit Czerny's Pianofortesschule zusammengehalten werden, und nur vom Gesichtspunkte ihrer Totalität läßt sich ein vollständiges Urtheil über den Autor fällen. Dasselbe stellt sich so, daß er für die mechanisch-praktische Ausbildung unsers dermaligen Klavierspiels das Meiste, Zweckmäßigste und Bildendste geschaffen hat, und der Einzige ist, der bis jetzt alle Resultate auch in einem geschlossenen Schulwerke methodisch zusammenzufassen den Versuch gemacht hat.

Mit Czerny's Schule schließt sich eine Epoche ab. Es tauchen zwar in der nächstfolgenden Zeit auch Schulwerke auf, wie z. B. die Schule von Moscheles und Fetis in der Ausgabe von Th. Kullak, oder die große Klavierschule von Siegmund Lebert und Ludwig Stark (Stuttgart, 1858). Aber diese Werke beschränken sich meist auf die Zusammenstellung von compositorisch ausgearbeiteten Studien, das erste ist in der Theorie fast gar nicht, das letztere nur wenig ausführend. Das Czerny'sche Prinzip bestand darin, in den Etüden den Geist möglichst wenig auf irgend einen tieferen Inhalt abzuleiten, es sollte die Mechanik ausschließlich im Vordergrunde des Interesses bleiben; dieser für das Praktische sehr ergiebige Standpunkt hat denn auch manchen Werken eine unbedingte Popularität eingetragen. In den so eben genannten beiden Schulwerken wird wieder neben der Mechanik der Inhalt geltend gemacht, und es muß der Erfahrung überlassen bleiben, welches von beiden Prinzipien sich als praktischer erweisen wird.

Die übrigen noch zu besprechenden Schriften sind mehr von monographischem Charakter, und dies bezieht sich selbst auf das Werk von Kontski, das noch einmal unter dem Titel einer Schule auftritt. Es sind meist Schriften, welche einzelne Theile des Materials abhandeln, Aufsätze, Nachträge und Beiträge zu der in der vorgerückten methodischen Bildung zu Grunde liegenden Erkenntniß der Klavierbehandlung. Wir erwähnen zunächst die Vorrede in

Moscheles Studien für das Pianoforte. Op. 70.

Dieselbe wird hauptsächlich wegen der Berühmtheit des Autors hier namhaft gemacht. Dem Inhalte nach steht sie Czerny's Theorien nach. Die Anschlagsfrage wird z. B. mit einer Oberflächlichkeit behandelt, die an die Zeiten vor Adam erinnert. Es wird dabei nur von Abstufungen

in der Stärke gesprochen. Hingegen wird auf Bindung und präcise Ablösung der Finger ein sehr richtiges Gewicht gelegt. Ueber die Zeichen des Staccato und Halbstaccato folgen Bemerkungen, die bei Czerny bereits abgehandelt sind. Ein Kapitel über gebundenen Styl wiederholt im Anfange Gesagtes, ein anderes über den Takt beginnt mit dem Satze: „Der Takt ist die Seele der Musik", und stimmt im Uebrigen mit Adam, Hummel, Kalkbrenner u. s. w. überein, daß ein zu häufiges Abweichen vom ursprünglichen Tempo nicht zulässig sei. — Schließlich werden einige beachtenswerthe Fingerzeige für das Einüben gegeben: man solle zuerst das Stück langsam durchspielen, hierauf den Fingersatz bestimmen, darnach den Takt, endlich einzelne Stellen wiederholt studiren, und schließlich das zusammenhängende Spiel zur Aufgabe machen.

Werthvoller ist die Vorrede von

Robert Schumann, in dessen Studien für das Pianoforte noch Capricen von Paganini. Op. 10.

Wir begegnen hier einem neuen Elemente. Dem einseitigen Vorbringen der Technik gegenüber, die unter Czerny's Einflusse charakteristisches Kennzeichen der neueren Virtuosität wurde, finden wir bei Schumann einen mehr ideellen Standpunkt, welchem wir später auch Marx sich entgegen neigen sehen werden. Es konnte nicht fehlen, daß selbst auf die Gefahr einseitiger Anschauung hin, ein Gegengewicht gegen die überwuchernde Technik irgendwo lautbar werden mußte, und die Individualität Schumann's, sein reformatorischer Gang, der auch in der Composition bahnbrechend hervortrat, war ganz zu dieser Opposition geschaffen.

Zu der genannten Vorrede muß auch der Anhang zu seinem Jugendalbum hinzugenommen werden. Gewinnen wir auch aus beiden Aufsätzen nichts Zusammenhängendes, sondern mehr etwas Aphoristisches, so geht doch die Grundanschauung deutlich hervor, es solle der Mechanik nicht so viel geopfert werden, sondern der musikalische Geist, die Phantasie, in Beschäftigung bleiben. Es sollen weniger Uebungen aus Klavierschulen gespielt, als selbst dergleichen erfunden werden. So empfiehlt z. B. Schumann bei einer Terzenstelle in der zweiten Etüde, das ängstliche Ueben einzelner Partien zu unterlassen; „wenn nur die Terzen genau zusammen und aus lockerem Fingergelenk angeschlagen würden, das Fortspielen übe mehr als jenes Ueben." In dem Wenn liegt freilich eine starke Voraussetzung, und wäre es eben leicht, den Schumann'schen Anforderungen ohne mechanische Studien zu entsprechen, so hätte sich von Anfang an das Klavierspiel mehr an die geistige Seite

gehalten. — Im Ganzen nun bewegt sich Schumann mehr auf der Oberfläche seines Prinzipes, nirgends dringt er tiefer ein. Im Jugendalbum wird es wiederholt, daß die vielen mechanischen Uebungen bis ins hohe Alter hinein es nicht thun, sie gleichen dem A B C, das man immer schneller sprechen lernen will. Auch stumme Klaviaturen seien unnütz, hören muß man, was man spielt. Anstatt sich Tage lang mit Uebungen abzusperren, soll man lieber im vielseitigsten musikalischen Verkehre, namentlich mit Chor und Orchester leben. Die Stücke, die man spielt, muß man nachsingen können, lieber leichte Stücke vollkommen, als schwerere mittelmäßig lernen, nach dem Beifall der Künstler mehr als nach dem des Publikums ringen, und in einer angeregten, allseitig bildenden, selbst dichterischen Sphäre leben, die Innerlichkeit stets mit ächt musikalischem Denken erfüllen.

Dies sind Alles anzuerkennende Wahrheiten, aber vorausgesetzt bleibt dabei, daß die Technik entweder überwunden ist oder nebenher ihr Recht erhält. Für den Talentvollen sind sie zutreffend, für den minder Begabten — und darunter ist doch wohl die Mehrzahl der Klavierlernenden zu verstehen — von zweifelhaftem Werthe. Den Geist im Munde führen, klingt gar so hoch hinaus, es ist aber im Grunde doch sehr wohlfeil; ohne einen unsäglich ausdauernden, der Technik gewidmeten Fleiß, geht es einmal nicht.

Richtig erkennt Schumann bei allen Studien eine dreifache Entwickelung: 1) Ein mechanisches Befassen, besonders genaues Festsetzen des Fingersatzes. 2) Einen höheren technischen Standpunkt, das Spiel soll Schwung und Weichheit im Anschlag, Rundung und Präcision der einzelnen Theile, Fluß und Leichtigkeit des Ganzen erhalten. 3) Nach Ausscheidung aller äußeren Schwierigkeiten soll die Phantasie sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben, und was an freierer Darstellung noch fehlt, vollenden.

Wir gehen jetzt über zu dem bereits oben erwähnten Werke von

Antoine de Kontski, Indispensable du Pianiste. Op. 100.

Scheinbar strebt diese Schule nach einem minder mechanischen Standpunkte, als frühere Klavierschulen, indem sie kürzer gefaßt ist, und in einem großen Theile nur theoretisch anregen will. Der erste Abschnitt verwirft in launiger Darstellung alle Arten äußerlicher Hilfsmittel, als da sind: Die Kalkbrenner'sche Leiste, den Dactylion von Herz, die stumme Klaviatur, den Chirogymnast, und selbst die Schule der Fingerübungen,

worin die Anweisung zum Selbstbilden von Fingerübungen ertheilt wird. Dieser freie Standpunkt ist indeß nur Schein, und alsbald zeigt sich im Verlauf des Werkes eine Unvollständigkeit nach der andern, selbst Widersprüche, indem z. B. S. 41 die mechanischen Uebungen auf fünf Tönen als das Nützlichste und Unentbehrlichste bezeichnet werden. Zwar fehlt es dem Werke nicht an guten Uebungsbeispielen und nützlichen Regeln, im Ganzen wird aber doch die Technik zu oberflächlich veranschlagt, und Phrasen suchen oft zu ersetzen, was eine nicht genügende Sorgfalt in der technischen Entwickelung vermissen läßt.

Hauptsächliches Gewicht wird auf einen einzelnen Effekt gelegt, den Kontski mit besonderer Ausführlichkeit beschreibt. Dies ist diejenige Farbe des Anschlags, die er Carezzando nennt. Der Finger streichelt die Taste, indem er von der Mitte derselben anfangend nach dem vorderen Rande hingleitet, und während dem dieselbe so weit herabdrückt, daß der Hammer die Saite ganz leise berührt. Beim Oeffentlichspielen erreichte damit der Autor allerdings eine in dieser Weise noch nicht bekannt gewordene Wirkung, wenngleich ein Liebkosen der Taste in Kalkbrenner's Schule bereits unter dem Ausdrucke caresser vorkommt.

Wichtiger ist aber die Kontski'sche Theorie der Handhaltung, welche in Opposition tritt mit der seit Bach aufgekommenen, und ohne es zu wissen, auf die Manieren der ältesten Zeit zurückgeht. — Während in den anderen Schulen auf gekrümmte Finger, auf Horizontalität der Handdecke und des Vorderarmes gesehen, bei einigen sogar auf ein Höherhalten des Handgelenkes gedrungen wird, verlangt Kontski eine niedrigere Haltung des letzteren, und fast ganz grade ausgestreckte Finger. Die Fingerspitze ist nach ihm der gefühlloseste Theil des Fingers, und giebt einen trockenen Ton, während nach der gewöhnlichen Erfahrung die Feinheit des Tastsinns gerade vorzugsweise in ihr begründet ist. Und doch ist nicht in Abrede zu stellen, daß so manche Vortheile mit dieser Ansicht verbunden sind, worüber später ausführlicher gehandelt werden soll, und daß der Verfasser durch eine sehr weiche und flüssige Mechanik sein Prinzip vollkommen zu vertreten verstand.

Der Abschnitt über den Vortrag verfällt in die Unvollkommenheiten der Adam'schen Schule. Es heißt hier, Anschlag und Gefühl seien die Hauptsachen. Sie machten die Musik unwiderstehlich anziehend, die schnellen Noten thäten es nicht, man müsse edle Gesinnungen und ein Herz haben, um die erhabenen Aufgaben der Musik zu verstehen und verständlich zu machen u. dgl. m.

Unter den ferneren monographischen Schriften zeichnet sich aus

Theodor Kullak's Schule des Octavenspiels.

Die Wichtigkeit des Handgelenkenschlages und die Ausdehnung, die derselbe bei Virtuosen wie Dreyschock und Thalberg erfahren hatte, führten den genannten Autor auf die Idee, eine so neue und wirkungsvolle Erweiterung der modernen Schule einer gesonderten Entwickelung zu unterwerfen, und so verfolgt dieses Werk die Bildung des Handgelenkes von seinen ersten Elementen an, bis zur meisterhaften Volubilität. Es ist theoretisch und praktisch gleichmäßig genau, und erschöpft sein Object vollständig.

Nicht minder verdient für die Ausbildung eines schönen Scalenspieles desselben Verfassers Werk:

Rathschläge und Studien. (Berlin, Trautwein.)

namhaft gemacht zu werden, obwohl es überwiegend praktisch gehalten ist.

Wichtiger als beide ist aber drittens das Werk:

Materialien für den Elementarklavierunterricht.

ebendesselben Verfassers.

Der erste Theil*) beschäftigt sich mit einer ausführlichen Theorie elementarer technischer Fragen über Haltung, Anschlag u. dergl. Die übrigen Theile enthalten ein trefflich geordnetes Material für angehende Zöglinge.

Einige Zeit früher als das zuletzt genannte Werk, nämlich in das Jahr 1852, fällt folgende Schrift:

Louis Plaidy's Technische Studien.

Auch diese der Elementarbildung gewidmete Schule ist von anerkennenswerther Bedeutung. Wir finden hier zum ersten Male eine Theorie des Anschlags. Enthält dieselbe auch nur das von Czerny Gesagte, so ist doch die methodische Darstellung dieses Objectes in der Form bestimmter und übersichtlicher gefaßt. Plaidy unterscheidet vier Arten Anschlag: 1) Den Legatoanschlag. Hier wird nur das erste Fingerglied zum Anschlagen verwendet; die übrigen dürfen weder eingeknickt noch ausgestreckt werden. 2) Das Staccato. Dieses wird mit dem Handgelenk und bei leisen Stellen durch ein schnelles Zurückziehen der Finger, gleich nach dem Anschlage, ausgeführt. Manche Virtuosen spielen es mit dem Arme, dies darf aber von den Schülern nicht nachgeahmt werden. 3) Den Legatissimoanschlag. Während beim Legatoanschlag das präciseste Ablösen der Finger vorwalten muß, bleiben

*) Gegenwärtig noch unter der Feder.

hier die Finger liegen. Dies ist nur bei akkordlichen Figuren anwendbar. 4) Den getragenen Anschlag, bezeichnet durch einen Bogen über Staccatopunkten. Hier bringt ein gewichtiger Druck der Finger, welcher mit der Stärke des hervorzubringenden Tones wachsen muß, und mit geringer Hebung des Vorderarmes ausgeführt wird, die Tonbildung hervor. —

Wir werden im weiteren Verlaufe indeß sehen, daß diese Theorie nicht ausreicht. — Die Haltung des Körpers und Stellung der Hand beschreibt Plaidy ausführlicher als seine Vorgänger. „Der Spieler soll mitten vor der Klaviatur, und zwar so weit ab sitzen, daß seine Arme die Enden derselben bequem erreichen können." Diese Angabe ist allerdings genauer als die nach Zollen, die wir bei Marpurg, Türk, Hummel u. s. w. kennen lernten. „Die Ellenbogen sollen ein wenig höher als die Tastatur liegen", dies ist wieder die veraltete Regel. „Dieselben müssen gegen die Seiten gewendet sein, ohne sie zu berühren. Die ganze Haltung soll möglichst ungezwungen sein. Die Handdecke und das erste Fingerglied müssen in gleicher Linie fortlaufen, die Knöchelgelenke dürfen weder in die Höhe stehen, noch eingezogen werden, die beiden vorderen Fingerglieder sind sanft gerundet, ohne mit den Nägeln die Tasten zu berühren. Der Daumen muß stets über den Tasten schweben, parallel mit seiner Taste gehalten werden, und die letztere mit der äußeren Seitenfläche berühren. Alle äußerlichen mechanischen Hülfsmittel sind zu verwerfen. — Bei der Tonleiter kommt eine neue Schwierigkeit in dem Unter- und Uebersetzen hinzu. Hier müssen die Hände ein wenig einwärts gebogen stehen, und der Arm sich ein wenig vom Körper entfernen. Er geht gleichmäßig in der Bewegung der Hand mit. Der Daumen muß bereits beim Anschlage des zweiten Fingers unter demselben stehen, wofern er untersetzen soll und sich im rechten Augenblicke über seiner Taste befinden."

Das ganze Feld der Mechanik theilt Plaidy in zehn Kapitel: 1) Uebungen mit stillstehender Hand auf fünf Noten ohne Stützenoten. 2) Dieselben Uebungen mit festgehaltenen Noten. 3) Fortrückende Uebungen ohne Untersatz. 4) Fingerwechseln auf einer Taste. 5) Tonleitern. 6) Akkordfiguren. 7) Gebundene Terzen, Quarten, Quinten (verminderte), Sexten, Octaven. 8) Chromatische Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. 9) Handgelenkübungen. 10) Trillerübungen.

Sieht man davon ab, daß Nr. 10 in 1, Nr. 8 in 7 mit vereinigt werden konnte, so ist diese Uebersicht erschöpfend, und verdient vor früher kennen gelernten den Vorzug. Am Ende des Werkes wird vom melodiösen

Spiel gesprochen, was ebenfalls unter die Lehre vom Anschlag mit aufzunehmen war. Die Regeln über den Vortrag lagen nicht in dem Plane des Werkes, und werden daher kurz abgefertigt. „Man solle gute Musik fleißig hören."

Ferner ist zu erwähnen ein Werk des Verfassers vom Jahre 1855:

Adolph Kullak: „Die Kunst des Anschlags, ein Studienwerk für vorgerückte Klavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende.

Hier wird der Anschlag nach einem anderen Prinzipe besprochen als bei Plaidy und auch bei Köhler, in dessen bald zu erwähnenden Werke. Es werden folgende sieben Arten abgehandelt:

1) Der gebundene Passagenanschlag. 2) Der melodiöse. 3) Der Anschlag mit dem Einziehen der Fingerspitze. 4) Der Staccatoanschlag mit dem ganzen Finger. 5) Der Handgelenkanschlag. 6) Das Halbstaccato. 7) Der Anschlag mit dem Arme. — Im Verlaufe der Aesthetik des Klavierspiels handelt der Verfasser noch einmal genauer über den hier aufgesammelten Stoff.

Den Schluß der hier mitzutheilenden Schriften machen endlich zwei diametral gegenüberstehende Werke, wovon das eine ausschließlich die Mechanik, das andere die Vortragsseite behandelt. Zwischen beiden äußersten Polen des Klavierspiels fehlte bis zur Zeit noch die combinirende Vermittelung. Das erste führt den Titel:

Louis Köhler's „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. Erster Band: Die Mechanik als Grundlage der Technik. 1857.

Sieht man von einer zu abstracten Darstellung eines an sich bereits trockenen Objectes ab, so muß man der Genauigkeit, womit hier die Mechanik in einigen ihrer Grundbegriffe, sowie in Einzelheiten ihrer Bewegungen, Formen und zweckdienlichen Anwendung erkannt ist, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Abgrenzung des mechanischen Gesichtspunktes bringt es mit sich, daß auch die Anschlagsfrage, die in diesem Werke eine bedeutende Rolle spielt, nur von Seiten ihrer äußerlichen Faktoren behandelt wird. Demgemäß theilt der Verfasser den Anschlag, nach den Verhältnissen der Hebel-Bewegungen und Hebel-Längen in vier Klassen: 1) In den Anschlag mit dem ganzen Finger, aus dem Knöchelgelenk. 2) In den mit dem Vordergliede des Fingers. 3) In den Handgelenkanschlag; und 4) in den Anschlag mit dem Vorderarme aus dem Ellenbogengelenk.

Diese Theorie reicht indeß nicht aus. Einmal ist der Begriff des

Anschlags eben so sehr ein geistiger als mechanischer, und eine Auffassung von einer Seite erschöpft ihn nicht; zweitens aber ist auch der mechanische Gesichtspunkt unvollständig gegeben. Der Anschlag mußte nach dem letzteren in seine sinnlichen Faktoren zerlegt und nach dem Unterschiede derselben bestimmt werden. Die vierfache Beschaffenheit der Anschlagshebel ist richtig, aber die Tonbildung wird entweder durch Schlag oder durch Druck zuwege gebracht. Dies zerlegt sogleich die Viertheilung in eine doppelt so große Reihe. Zieht man auch das Prinzip des überwiegenden Druckes der praktischen Uebersichtlichkeit halber auf die Thätigkeit der Fingerspitze zusammen in Eins, so müßte man fünf Klassen mindestens anerkennen. Die zuletzt genannte würde dem singenden Anschlag zu eigen kommen. Außerdem giebt es aber noch Anschlagsfarben, die zwischen Schlag und Druck schweben, wenn der Finger gleitet oder streicht, wie beim corezzando oder manchen Arten des portamento. Dieser Arten ist in dem Köhler'schen Buche gleichfalls nicht gedacht, und somit erschöpft es trotz mancher sehr weit ausgelegten Untersuchung sein Object nicht.

Außerdem ist für die Haltung der Finger und der Hand ein zu pedantischer Maaßstab angenommen worden; die Theorie tritt in ihrer Abstraction so streng auf, daß ihr die Praxis nur in vereinzelten Fällen folgen kann, und trotz aller Pünktlichkeit doch nicht auf dem nächsten Wege zum Ziele gelangte. Der eigentliche Kernpunkt der Klaviermechanik, worüber später das Erforderliche gesagt werden soll, ist zu wenig hervorgehoben.

Die anderen, diesem Werke entgegengesetzte Richtung, schlägt **Marx** ein, in drei Schriften, welche betitelt sind: 1) Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. 2) Beethoven's Leben und Schaffen (II. Theil. Anhang). 3) Auswahl aus Sebastian Bach's Compositionen. (Vorrede.) Der genannte Autor legt seine Ansichten nicht in der Absicht eines zusammengehörigen, dem Klavierspiel ausschließlich gewidmeten Systems dar, sondern gelegentlich, so weit ein größerer Stoff die desfallsigen Abschweifungen gestattete. — Wir besitzen daher nur fragmentarische Ausführungen, worunter die über die Behandlung Bach'scher und Beethoven'scher Werke die bedeutsamsten sind.

Marx findet in der technischen Virtuosität der Neuzeit eine Unvollkommenheit, indem die Individualisation des Fingers nicht genügend gebildet ist. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob damit die mechanische Unabhängigkeit und individuelle Gymnastik in Abrede gestellt würde; diese sind einzuräumen; was den Fingern fehlt, ist die Beseelung des Tones.

Er hätte sich einfach so ausdrücken können: die modernen Spieler entbehren desjenigen psychischen Elementes, welches in der Bildung des einzelnen Tones den poetischen Reiz erkennt und zuwege bringt. — Denn den Fingern fehlt die Fähigkeit der Declamation keineswegs; der Geist nur lebte mehr in figurativen Combinationen als in der innigen Versenkung in die Sprache der einzelnen Töne.

Marx drückt sich darüber folgendermaßen aus: „In allen bedeutenden Melodien treten einzelne Momente, ja einzelne Töne, als das Entscheidende, als Lichtpunkte des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegentheil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerkes Bedürfniß. Man muß so zu sagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muß den Empfindungston für sich allein, in dem erforderlichen Grade von Zartheit der Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehen — muß gleichsam für sich Seele haben und ein selbständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten. Wie weit auch das Piano an melodischem Vermögen hinsichts der Stärkegrade und Tonverschmelzung hinter Streichinstrumenten und Bläsern zurückstehe, doch ist weit mehr, als man allermeist hört und glaubt, zu leisten, wenn die Taste mit Zartheit und Liebe angefaßt, statt gewischt oder geschlagen wird, wenn der Finger sich gleichsam mit Verständniß in sie hineinfühlt, wenn selbst die höchste Kraft nicht in rohen Schlägen sich äußert, sondern aus dem Machtgefühl des Tongehaltes hervortritt. Die Taste muß gefühlt, nicht gestoßen oder geschlagen, sie muß mit Gefühl angefaßt werden, wie man die Hand des Freundes nur mit Theilnahme drückt — und das im Moment mächtigster wie zartester Erregung — anders wird Beethoven's und Bach's Poesie niemals zur vollen Aussprache kommen."

Als äußerliches Hülfsmittel empfiehlt Marx: „Daß sich die Hand namentlich ein wenig nach der Seite des Fingers, der sich nerviger betheiligen soll, hinneigt." Hierauf werden bezüglich des polyphonen Spiels Bach'scher Compositionen die Regeln ertheilt, die Czerny bereits ausgesprochen hat; jede Tonreihe soll in selbständiger und zusammengehöriger Klarheit zur Geltung gebracht werden, und die Finger in der Vertheilung des Stimmengeflechtes eine solche Geschicklichkeit und Geläufigkeit besitzen, daß nirgends dem Geiste irgend ein Abbruch erwächst. Das Ablösen mehrerer Finger auf einer Taste ohne Wiederholung des Anschlags wird sehr häufig behufs der Bindung verlangt, und erfordert

besondere Uebung, nicht minder eine gewisse Zahl unregelmäßiger Fingersetzungen, wie z. B. das Uebersetzen des vierten über den fünften, der mehrmalige Gebrauch desselben Fingers bei verschiedenen Tasten. (Czerny sagte ganz richtig, beim Fugenspiel höre jede Regel auf — dies ist natürlich so zu verstehen, daß die Verbindung als geistiges Moment das allein Bestimmende ist, und die Technik in der möglichst angemessensten Weise sich darnach zu richten hat.)

Betreffs des Vortrags hebt Marx hervor, daß das fertige, saubere, glänzende Abspielen der modernen Virtuosität keineswegs für die tiefere Erfassung Bach's hinreiche. An ein flüchtiges, glänzendes Massenspiel ist hier nicht zu denken. Je reicher und tiefer der Inhalt, je mehr er sich in einzelnen Zügen ausspricht, desto weniger gestattet er dem theilnehmenden Gemüth ein Darüberhineilen. Um in den Inhalt einzudringen, müssen wir stets fragen, was sich in diesen Notenreihen darlegt, und was mit ihnen begonnen werden kann. Es wird dabei nichts vorausbedungen, als daß er in dem Meister irgend einen Sinn, irgend eine bestimmte Richtung oder Absicht zutrauen, kein gehalt- oder gedankenloses Spiel.

Hiernach geht der Autor in einen Theil der von ihm zusammengestellten Bach'schen Compositionen analysirend ein, führt durch Betrachtung der rhythmischen und melodiösen Einzelheiten das Nachdenken auf Tempo und Stärkebestimmung, und leitet die Vorstellung auf das einheitliche Gefühl, das dem Inhalte zu Grunde liegen muß. Hinsichtlich des Vortrags der Fuge findet er die Regel, das Fugenthema hervor zu heben, nicht ausreichend. „Jede Stimme führt ihren Gesang in Gegen- und Zwischensätzen einheitvoll weiter. Dies, dieser stets und in jeder Stimme beseelte, wahrhaft dramatische Dialog ist eben das Wesen und Leben der Fuge. Jede Stimme muß nach ihrem Inhalte Zug für Zug studirt, und darnach ihr Zusammenwirken mit den andern und das Ganze bemessen werden. Das dunkle Gefühl ist nicht ausreichend, ein aufhellendes Bewußtsein bringt die lichte Gluth wahrer Begeisterung. Im Widerspruch gegen viele Freunde des Alten wird endlich darauf aufmerksam gemacht, daß Bach recht wohl auch Eilen und Zögern vertrüge, mithin Mittel des Vortrags in Anspruch nehmen könne, die Viele nur dem Modernen zuertheilen. „Sei denn das Gemüth der Alten anders beschaffen gewesen, als das unsere? Hat Bach nicht urkundlich Freude, Zorn, Schmerz, hinschmelzende Wehmuth zu seinen Aufgaben gemacht? Und ist es nicht dem bewegten Gemüth eigen, daß seine Wallungen bald heftiger und hastiger anschwellen, bald sich mildern,

und stiller weilender zurücksinken? Wo gleiche Stimmung herrscht, da muß auch der Spieler festhalten am Maaß der Bewegung, wie z. B. in Beethoven's großer C-dur-Sonate. Wo das Gemüth wechselnd bewegt ist, muß der Spieler ihm gehorchen."

Ueber Beethoven erörtert Marx Aehnliches. Auch für diesen Tondichter genügt nicht die Glanzseite der virtuosen Fähigkeiten. Er will geistig erfaßt sein, und es ist nothwendig, sich in denselben *hinein zu leben*. Abzulehnen ist die Ansicht mancher Lehrer, als ob der Schüler erst eine vollkommene technische Ausbildung abwarten müsse, bevor er sich an Beethoven's Werke wagt. Die letzteren passen (wie z. B. die Sonaten Op. 10, 14 u. a.) recht wohl für den mittleren Standpunkt technischen Geschicks, ja wohl manche für einen noch niederen, und reichen hinan bis zu den hochgelegensten Stadien. Der Schüler ist keineswegs von der Bekanntschaft und Vertiefung in Beethoven auszuschließen, ein einseitiges Ueben der glänzenden Seiten hat oft Unfähigkeit, Beethoven's Fluge zu folgen, zum Resultate. Hierbei charakterisirt Marx den Mangel der heutigen Technik in ähnlicher Weise, wie oben bei Gelegenheit Bach's „es fehle den Fingern die individuelle Bildung."

„Nicht das Hervorstoßen der Melodie, wie in den Thalberg'schen Phantasien genüge, da wo es bei Beethoven auf declamatorische Erfassung ankomme; Ton um Ton wolle die Cantilene des letzteren verstanden und ausgemeißelt sein und sich gegen die Begleitung absondern. Hiernach folgen Beispiele aus der G-dur-Sonate Op. 14, das erste Thema der großen F-moll-Sonate, der erste Zwischensatz im ersten Theile der Es-dur-Sonate Op. 27, der erste Satz der Cis-moll-Sonate, und der zweite Satz aus Op. 90. In allen diesen muß jede Stimme, die selbstständigen Inhalt hat, von den anderen gesondert und ihrem eigenen Sinne gemäß durchgeführt werden. Die Schwierigkeiten wachsen mit dem Reichthum und der Freiheit der individualisirenden Elemente der Tondichtung; für das Finale der Sonate Op. 101 z. B. und das Fugato in Op. 120 reicht die zur Unisonität und Uniformität gebildete moderne Spielhand nicht aus. Der Fingersatz muß vielfach von seinen allgemeinen Gesetzen abweichend darauf eingerichtet werden, die Finger dahin zu bringen, wo jeder am zweckmäßigsten neben den andern, oder im Gegensatz zu ihnen eingreifen kann. Marx wiederholt hier, daß die Hand durch ihre Hinneigung und ihr Gewicht den Fingern im Hervorheben der entscheidenden Töne beistehen müsse. Die Technik bedarf der Poesie.

Betreffs der allgemeinen Auffassung der Beethoven'schen Werke gilt die Regel einzig und allein, den Geist der letzteren zur bestimmenden Autorität zu nehmen, und über jede mündliche Ueberlieferung, und sei sie aus Beethoven's Munde selbst, zu stellen. Um diese Autorität aber richtig zu verstehen, bedarf es technischer und geistiger Reife, und die letztere documentirt sich in der Empfindung für das Werk und der Lust, es sich zu eigen zu machen. Man muß von jedem Bedürfniß der Technik absehen, und in anderer denkender Weise sich mit dem Werke beschäftigen. Es werden hier drei Reihen der Sonaten aufgestellt, wie sie von leichterem Gehalte anfangend sich bis zu dem tiefsten und inhaltvollsten erheben:

Op. 2, 13, 14, 22, 54, 53, 78; dann Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 27; sodann Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111.

Soll ein bestimmtes Werk studirt werden, so spiele es der Schüler, ohne Rücksicht auf Technik, ununterbrochen ein paar Mal in dem etwaigen richtig angenommenen Tempo durch. Dies gilt von jeder andern Composition nicht minder. Hinsichtlich des Tempo ist der innere Sinn der entscheidende Richter. Je mehr der Inhalt eines Satzes in das Feine und Einzelne ausgearbeitet ist, desto weniger verträgt er übereilte Bewegung. — Die technische Ausführbarkeit ist durchaus nicht der Maaßstab für das Tempo (wie z. B. die ersten Sätze der Op. 13, 28, 90, 101 zeigen). Beethoven hat oft seine Unzufriedenheit über zu schnelles Zeitmaaß ausgesprochen. Die Beziehung der Sätze unter einander trägt oft viel dazu bei, die Schnelligkeit der einzelnen zu bestimmen.

Bei tieferem Eindringen muß man nun mit größerer Schärfe den Inhalt auffassen, mit Gefühl und Gedanken den Sinn der einzelnen Glieder zum Bewußtsein bringen, und sich eine ziemlich sichere Vorstellung von der für jedes geeigneten Vortragsweise machen. Marx analysirt hierbei in trefflicher Weise den ersten Satz von Op. 7, und weist nach, wie jeder Ton Bedeutung hat, und mit innerer Nothwendigkeit vom Meister gesetzt ist. Dies gilt selbst von den Verzierungen, die sich bei Beethoven nicht verändern lassen, wie etwa bei Hummel oder Chopin. Ferner wird bestimmt, der tektonische Bau müsse genau mit aller Ueberlegung zum Bewußtsein gebracht sein; einiges wird nur angedeutet, anderes ausführbar behandelt; so z. B. was sich auf die Darstellung der Beethoven'schen Cantilene bezieht.

Unbedingte Nothwendigkeit für den Vortrag Beethoven'scher Compositionen ist Taktfreiheit. Mehrere Werke fordern sie allerdings nicht,

wie z. B. Op. 22, 54, 53; aber die Mehrzahl. Taktfreiheit ist Naturgesetz, nicht Taktfestigkeit. Sie liegt begründet in der Wellennatur des Gemüthes. Beethoven's eigener Vortrag war ganz von dieser Freiheit belebt. Marx, der in Allem, wie bekannt, ein Heranringen des Tones an das Wort erblickt, betont die Taktfreiheit ganz besonders, weil sie allein im Stande ist, dies Ringen auszudrücken. — Hiernach analysirt der Autor abermals mit Rücksicht auf diese Taktfreiheit einige Sonaten, nämlich Op. 31 D-moll, Op. 57 F-moll und Op. 90 E-moll.

Es bedarf keiner weiteren Ausführung, daß Marx's Bedeutsamkeit auch in diesen, dem Klavier gewidmeten Episoden hervortritt. Anregend wirkt seine poetische Diction, sowie die produktive Kraft seiner Phantasie, die leicht Worte, Inhalt und Vorstellungen in den Tongehalt der musikalischen Dichtungen hinein zu legen versteht. Sind dieselben auch nicht zwingend, lebt vielmehr der Geist der Musik in einem allgemeineren Reiche, als Marx es anerkennt, so befruchtet doch sein Vorgang und besonders die Wärme seiner Sprache, die Empfängniß für die edelsten Gattungen der Musik, und leitet das eigene Denken an, sich tiefer der Tonwerke zu bemächtigen. Ganz in seinem Rechte ist er aber, wenn er beim Klavierspiel den Geist zur obersten Instanz erhebt, und alles Streben der Technik nach diesem höchsten Ziele hingeleitet wissen will.

Anhangsweise ist noch einiger kürzerer Aufsätze zu gedenken, mit welchen wir die Reihe der methodischen Schriften beschließen. Auch sie fügen Einzelnes zu dem allgemeinen Material in besonderer Ausführung hinzu. Zuvörderst ist von

Thalberg ein Aufsatz über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte

zu nennen, welcher als Einleitung einer Reihe von Paraphrasen aus seiner späteren Zeit vorangedruckt war. — Derselbe giebt einen bemerkenswerthen Beitrag zur Anschlagslehre, indem er den melodiösen Anschlag, dessen der genannte Virtuose in allen Formen so sehr Meister war, behandelt. Er stellt elf Regeln auf, welche zu einem schönen Singen nothwendig sind, und woraus wir als das Wichtigste folgende Worte mittheilen: „In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muß mit voller Brust gesungen, dem Instrumente also viel zugemuthet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, daß man sie kurz anfaßt und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften und zierlichen Gesängen muß man die Tastatur

gewissermaßen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus bloßem Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in solchem Falle mehr angefühlt als angeschlagen werden. — Wir können Denjenigen, die sich ernstlich mit dem Pianoforte beschäftigen, keinen besseren Rath geben, als den, die schöne Kunst des Gesanges zu lernen, zu studiren, durchzuarbeiten. Deßhalb soll man auch nie die Gelegenheit versäumen, die großen Künstler, welches auch ihr Instrument sein mag, und namentlich die großen Sänger zu hören. Kann es für junge Künstler eine Ermuthigung sein, so wollen wir noch hinzufügen, daß wir für unsere Person fünf Jahre hindurch unter der Leitung eines der berühmtesten Lehrer der italienischen Schule den Gesang studirt haben." S. Thalberg.

Diese wenigen Worte klingen zwar bei weitem nicht so spirituell, wie die Bemerkungen Marx's über die Vortragsweise der Beethoven'schen Melodien, legen aber doch die Vermuthung nahe, daß der geistvolle Interpret des größten Tondichters die moderne Schule nicht genau genug erkannt hat. Man kann nicht behaupten, daß Jeder, der in der letzteren geübt ist, auch Beethoven'sche Cantilenen richtig darzustellen vermöge, aber umgekehrt kann gewiß Niemand dieselben ausdrucksvoll behandeln, der die Thalbergische Regel nicht praktisch sich angeeignet hat.

Der zweite Aufsatz ist vom Verfasser dieser Schrift und heißt:

Ein Wink für Klavierspieler. (Berliner Musikzeitung Echo VI. Jahrgang. Nr. 26.)

Er wurde veranlaßt durch einen Angriff in den Wiener „Blättern für Musik, Theater und Kunst (Nr. 43 desselben Jahres) auf eine Bemerkung in des Verfassers „Kunst des Anschlags", worin bei Gelegenheit des melodiösen Spieles die Regel ertheilt wurde, der Finger solle ein Vibriren der Taste, ein Beben des Tones zu erringen versuchen, und dem Klavierton eine Schönheit und Fügsamkeit zumuthen, die er leider in der Wirklichkeit nicht besitzt.

Diese Regel wurde wegen ihres zu ideellen Standpunktes als unpraktisch und gefährlich angegriffen. Die Entgegnung des Verfassers stellte sie als ästhetisch begründet hin, und sicherte ihr durch den Hinweis auf diejenige Vergeistigung, die jedem Kunstmaterial eine Richtung in die nächst höhere Sphäre als höheren Reiz und Zauber einzuhauchen berechtigt ist, das wissenschaftliche Gewicht.

Endlich ist noch zu gedenken eines Aufsatzes von

Brendel, Studien über Pianofortespiel. Die Handhabung und der Anschlag, die Ausbildung der Hand

und des Handgelenks. (Neue Zeitschrift für Musik, 46. Bd. Nr. 22.)

Dieser Aufsatz regt durch mancherlei Neues an. „Es seien so viel abweichende Manieren über Handhaltung u. s. w. von jedem einzelnen Meister als Norm aufgestellt worden, daß dadurch eine gewisse Unsicherheit entstanden ist und etwas Allgemeingültiges vermißt wird. Hummel's Spiel konnte in Folge seiner Handhaltung, die man scherzweise die Krabbelmanier nannte, keine Fülle des Tones besitzen. Denn er ließ die Finger nicht fest auf die Taste fallen, er zog sie, nachdem dieselbe niedergedrückt war, ein, so daß zuletzt der Fingernagel über die Taste glitt. Den directen Gegensatz bildete Field. Dieser lehrte eine durchaus senkrechte Haltung der Finger, so daß dieselben wie Hämmer auf die Taste fielen*), er verlangte, daß dieselben bis auf den Grund niedergedrückt würden. Dadurch gewann er eine große Klangschönheit, Reichthum und Mannigfaltigkeit der Schattirungen, ohne die Brillanz der Wiener Schule zu erreichen. Moscheles besitzt größeren Ton als Hummel, sein Anschlag ist fest, die Taste bis auf den Grund niederdrückend. Dafür hat er aber wieder nicht Field's sinnliche Klangschönheit. Alle älteren Meister charakterisirt insgesammt eine feste, stets sich gleich bleibende Haltung der Hand, eine in sich geschlossene, die alle Ausdrucksverschiedenheit auf einem und demselben Wege hervor zu bringen trachtet. Das neuere Spiel mit seinen bei weitem größeren Contrasten und Tonabstufungen machte auch eine andere und freiere Handhaltung nothwendig. Das markirte Hervorheben einzelner Noten: ein stechendes Niederdrücken der Taste, und im Gegensatz hierzu das hingehauchte Pianissimo: weiter ausgestreckte Finger.

Im weiteren Verlaufe empfiehlt der Verfasser für die erste Schulung die Handhaltung mit eingedrückten Knöcheln und krummen Fingern, und breitet sich über bekannte Elemente weiter aus.

Hiermit sei der geschichtliche Ueberblick der methodischen Schriften beschlossen. Keineswegs wird er als ein vollständiger bezeichnet. Es verlohnte vielleicht der Mühe, die angegebenen Werke noch ausführlicher, und andere, die hier nicht im Auszuge mitgetheilt wurden, wenigstens einigermaßen zu besprechen.

Als erster Versuch einer Geschichte der Methodik schien aber der hier gegebene Abriß auszureichen, besonders da die weitere Entwickelung die eigentliche Aufmerksamkeit des geneigten Lesers in Anspruch nehmen

*) Dies ist aber ohne Mitwirkung des Handgelenks nicht möglich!

möchte. Nur im Vorübergehen sei es gestattet, fleißige und sorgsame Werke von Knorr, Wieck, Schilling namhaft zu machen, die der nach noch tieferem Eindringenden Strebende beachten möge, die hier aber nicht besonders angeführt wurden, weil das Neue, das sie zu ihrer Zeit enthalten haben mögen, in den Schriften der Zeitgenossen und Nachfolger wiederkehrte, und wir das ohnehin aufgehäufte Material nicht verdoppeln mochten.

Beachtenswerther wären freilich Elternleins Klaviersonaten, Beethoven's und Köhler's Führer durch den Klavierunterricht gewesen, indem sie auf das ideelle Erfassen einflußreich wirken. Der zuletzt angeführte Grund mag den Verfasser aber entschuldigen, wenn er sich damit begnügt, im Allgemeinen nur anerkennend auch dieser Schriften zu gedenken.

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen.

Erster Abschnitt. Die Technik.

Viertes Kapitel.

Disposition des nachfolgenden Systems. — Bedeutung der Technik. — Die Theorien der Handstellung.

Das Klavierspiel ist reproducirende Kunst. Die Improvisation und Composition auf dem Pianoforte unterliegen Regeln, welche in allgemeinere Gebiete des musikalisch Schönen hinein reichen. Sollte auf dieselben im weiteren Verlaufe Rücksicht genommen werden, so kann dies nicht in dem Sinne geschehen, als ob diese ästhetischen Zweige von Grund aus hier construirt werden sollen. Die Aesthetik des Klavierspiels muß das allgemeine Material der Musikästhetik voraussetzen dürfen. Ihr specieller Kreis ist die Reproduction dessen, was in einer ursprünglicheren Thätigkeit der künstlerischen Kraft bereits voraus geschaffen ist. Es wird nicht fehlen können, die letztere in ihren Gesetzen und in dem ihr eigenen Inhalte zu verfolgen; denn ein Reproduciren setzt ein Verständniß des Producirten voraus. Es wird dies aber mehr in dem Sinne einer Vergegenwärtigung, in einem Berufen auf die Vorarbeiten einer allgemeineren höheren Wissenschaft zu nehmen sein, als daß hier die Ausführung mit eben derselben Genauigkeit zu verfahren hätte, mit der sie dem engeren und specielleren Begriffe der Klavierspielkunst verpflichtet ist.

Das Klavierspiel im engeren Sinne umfaßt als Material diejenigen sinnlichen Bedingungen und Verhältnisse, welche die Darstellung des

für den Organismus des Pianos und des menschlichen Spielapparates geschaffenen musikalisch Schönen möglich machen, und die Aesthetik des Pianofortespiels hat diesen sinnlichen Besitz auf allgemein gültige Gesetze der Schönheitswissenschaft zurück zu führen. — Das Klavierspiel in seiner Besonderheit, d. h. in seinen unterscheidenden Merkmalen, hat also überwiegend in den Bedingungen der sinnlichen Wiedergabe, des geistig voraussetzlich richtig Recipirten, seinen Lebenskreis. Von dem Momente an, wo diese sinnlichen Bedingungen von der Aesthetik so weit entwickelt sind, daß sie den musikalischen Schönheitsgehalt in dem ihnen zugemessenen Umfange wiederzugeben vermögen, würde ein weiteres Vordringen der Lehre unfehlbar in die Sphäre der allgemeinen Musikästhetik übergreifen haben. Daß sie sich hier kürzer zu halten habe, ist auf Grund einer säuberlichen Abscheidung der Wissenschaften natürlich; obwohl keineswegs dabei übersehen werden soll, daß ein gewisser Antheil an dem Allgemeinen und Höheren mit zu dem Lebenskreise des Speciellen gehört, und das Prinzip der wissenschaftlichen Grenzabscheidung zu kurzsichtig verfahren würde, wollte es nur das Unterscheidende und nicht auch einen Theil des Gemeinsamen dem Rechte des Speciellen zuerkennen.

Die hier in Rede stehende Specialästhetik nimmt einen Gang, der von dem bei der allgemeinen Aesthetik üblich gewordenen abweicht. Die letztere verweilt vorzugsweise in der Ideologie des Schönen, und leitet aus der Theorie die Erscheinungen der einzelnen Künste gewissermaßen ab. Die hier folgende Entwickelung construirt von unten auf den Umkreis ihres Schönen; sie beginnt mit den elementarsten Kunstanfängen und verfolgt die Thätigkeiten des von der Phantasie bestimmten Willens von Stufe zu Stufe immer höher hinauf, bis immer neue Ideen in dem so bearbeiteten und unterwürfig gemachten Materiale auftauchen, und zuletzt der ganze Gehalt in seiner ihm möglichen Ausdehnung gewonnen ist. — Ist das Allgemeine und das Ganze wegen seines philosophischen und poetischen Reizes auch anziehender, als das in trockenen Elementarverhältnissen verweilende Besondere, und imponirt demgemäß der Gang der allgemeinen Aesthetik von Anfang an durch einen abstracten Nimbus mehr als das hier inne zu haltende Lehrverfahren, so ist das letztere dafür weniger dem Irrthume ausgesetzt, und hat obenein das Verdienst, das Schöne in die sinnlichen und wirklichen Einzelheiten zu verfolgen, was die von Theorien zu tief in Anspruch genommene allgemeine Aesthetik meist unterläßt.

Kunst ist die im Sinnlichen vollzogene Versöhnung des mikrokosmischen und makrokosmischen Geistes; Menschliches und Natürliches durchdringen sich, die Erscheinungen der Reiche des Lebens werden zum Inhalte, zum Material in höherem Sinne genommen, nach den Bedürfnissen des Menschengeistes umgeformt, und der sinnliche Stoff ist die Vermittelung der Manifestation des Letzteren. Das Herangehen an den sinnlichen Stoff ist das erste künstlerische Beginnen, und die allmählige Ueberwindung desselben, seine mehr und mehr gelingende Unterwerfung unter den Inhalt des Willens ist der sich vollziehende Lebensverlauf, der jene oben genannte Versöhnung ins Werk setzenden künstlerischen Energie. Der Stoff muß sich fügen, und ihm so viel wie möglich abzuringen nach den Gesetzen des geheimnißvollen Idealitätszuges der Psyche, ist die Aufgabe jeder Kunst. Der Stoff stellt seine Bedingungen, aber auch der Wille stellt die seinigen, und die auf Grund gegenseitiger Concessionen sich vollziehende Ausgleichung und Versöhnung vermittelt die Erscheinung des Kunstwerkes.

Für das Klavierspiel hat die allgemeine musikalische Phantasie inhaltlich und technisch das Material so weit im Voraus bearbeitet, daß unmittelbar nur die von den Bedingungen des natürlichen Zustandes bestimmte Hand als der Stoff vorliegt, der sich dem Willen fügen muß. Die Bildung der Hand ist der Verlauf desjenigen Prozesses, in welchem die in der letzteren von der Natur angelegten, aber theils unentwickelten, theils in die Vielheit anderer Bedürfnisse sich zersplitternden Neigungen und Fähigkeiten, für einen ganz bestimmten Zweck mit Geläufigkeit und Kräftigkeit dienstbar gemacht werden. Dieser Zweck geht darauf hin, daß die Hand zunächst, sodann aber der ganze Spielapparat bis zur Musculatur des Oberarmes hinauf, fähig gemacht werde, den bestimmten im Klavier und besonders in der Klaviatur vorliegenden Mechanismus so zu behandeln, daß die Klangerzeugung in allen denjenigen Verhältnissen zu Stande gebracht werden kann, wie sie der in den für das Klavier geschaffenen Tonwerken niedergelegte Geist verlangt.

Die Klangerzeugung beruht beim Klavierspiel einerseits auf der specifischen Natur des Hämmermechanismus; und die Eigenschaften des letzteren, wofern er die normale Vollkommenheit hat, bestehen: 1) In einer unbedingten Nachgiebigkeit der gegen die Saiten gerichteten Schlagthätigkeit. 2) In einer damit aufs Engste zusammenhängenden Nüancirung und Modification des Stärke- und Schnelligkeitsgrades jener

Schlagthätigkeit; und 3) in einer allen Einzelgliedern des Gesammtmechanismus mathematisch genau zugemessenen Egalität, ihrer sich auf die in Bewegung setzende Kraft beziehenden Bedingungen. Diese letzteren theilen sich wiederum a) in die Gleichheit des Widerstandes, der im Momente des Schlages zwischen Saite und Hammerkopf besteht. Der letztere muß überall eine solche Weichheit oder Härte in der Befilzung oder Belederung haben, daß die durch gleiche Kraft hervorgerufenen Anschläge gleiche Tonfarben hervorbringen; b) in die Gleichheit des Schwingungsbogens, den der Hammer von seinem Ruhepunkte aus gegen die Saite zu vollführen hat; c) in die Gleichheit der Schwere; ein und dieselbe Kraft muß beim Einwirken auf jedes Einzelglied des Hämmerorganismus gleiche Quantität des Klanges hervorrufen. — Die letzte Bedingung ist die wichtigste; es stellt sich für den unter b bemerkten Punkt meistens heraus, daß in Bezug auf den Schwingungsbogen der Hämmer eine Variante eintritt, weil die letzteren verschiedene Länge haben. In diesem Falle sowohl, wie in einer auch unter a sich möglicherweise als nöthig erweisenden Verschiedenheit der Widerstandsbedingungen ist durch die Instrumentenbaukunst dennoch dahin zu wirken, daß die unter c angegebene Forderung erfüllt werde. Gleiche Qualität und gleiche Quantität des Klanges, bei gleicher Kraftaufwendung, und eine im Verhältnisse zu den Modificationen der letzteren sich gleichfalls genau verändernde Beschaffenheit der genannten Eigenschaften, sind die unerläßlichen Bedingungen eines vollkommenen Hämmermechanismus.

Das Mittel, durch welches die Hand mit dem Hämmermechanismus in Correspondenz tritt, ist die Tastatur, eine durch mathematisch reguläre Abscheidung einzelner Felder, auch im Aeußerlichen das Prinzip der Egalität darstellende und dem Fingergefühl anregende Fläche, sowie denn auch im Bau der Hämmer eine dem entsprechende Egalität der Formenbildung zu Grunde liegt. — Die hier mitgetheilten Eigenschaften eines mechanischen und todten Organismus sind bestimmend für die Aufgabe, der sich die Hand zu unterziehen hat. Sie hat formell nicht minder als dynamisch sich ganz die nämlichen Eigenschaften anzueignen. Die unbedingte Nachgiebigkeit des Hammerschlages entspricht der Lockerheit der Fingerbewegung, die dem Willen vollkommen gefügige Nüancirung aller Stärke- und Schnelligkeitsgrade der Schlagbewegung liegt als unbedingte Forderung nicht minder bei der Hand als beim Hämmermechanismus zu Grunde; die Egalität des Schlaggewichtes, die Ausgleichung der verschiedenen Fingerkräfte zu einer in sich egalen Schwere ihrer

Schlag- und Druckwirkung ist die nächstfolgende Aufgabe, und die letzte endlich besteht in einer dieser Anforderung auch formell entgegen kommenden Aeußerlichkeit der Fingerhaltung.

So leicht sich nun auch eine Uebersichtlichkeit der nächsten Aufgaben auf diese Weise herstellen läßt, so beruht doch die praktische Aneignung auf einem langen, mühseligen Kampfe des Willens mit den Kräften des hier vorliegenden Naturstoffes. Die Praxis vollendet in einem langwierigen Processe, nach und nach, Stufe um Stufe, aber nicht in gerader Linie, mit unendlichen Umwegen, in fortwährenden Rücksichten auf allerhand andere gleichzeitig sich darbietende Nebenumstände und Aufgaben den Weg, der zum letzten Ziele führt. Das letztere ist nicht bloß in der Mechanik zu gewinnen, sondern umfaßt eng zusammenwirkend und zusammen gehörend mit dieser Mechanik ein weit ausgelegtes geistiges Gebiet, und selbst abgesehen von diesem, löst sich die scheinbare Einfachheit der rein mechanischen Aufgabe durch allerhand Verhältnißstellungen des lebendigen von physischer und psychischer Wärme beseelten Fingerapparates zu dem vorliegenden leblosen Tasten- und Hämmerorganismus in ein weit und fein ausgesponnenes Netz von Regeln und Formen auf, so daß die Theorie eine genauere Ausführung erfordert. — Wir gehen unmittelbar an die letztere.

Einige Theoretiker scheiden Technik und Mechanik. Die letztere würde die Gesetze der Fingerkräfte und der zum Spiel überhaupt nothwendigen Glieder- und Gelenkbewegungen untersuchen, und abstract ohne Verband mit irgend einer compositorischen Inhaltlichkeit rein im Sinne des vorliegenden physikalisch mechanischen Zweckes auf bestimmte Formen zurückführen. Die Technik würde diesen Mechanismus im Dienste des compositorischen Zusammenhanges zu betrachten haben. Eine scharfe Grenzinnehaltung beider Begriffe ist nicht nothwendig und außerdem schwer durchzuführen. Wo hört die Mechanik auf, wo beginnt die Technik? Beides gehört eng zusammen, eine Sonderung würde der Mechanik die Pflicht auferlegen, sich jedes praktischen Beispiels zu enthalten, denn jede noch so kleine Verbindung von Tönen ist schon compositorisches Atom. Und eine Lehre des praktischen Stoffes ohne Beispiel, ist wegen ihrer anregungslosen Abstraction unpraktisch. So hält es denn das nachfolgende System mit einer Trennung dieser Begriffe nicht genau, die Elemente der ersten Gattung werden vorwiegend rein mechanischer Natur sein, bei allen übrigen wird ein Hineinspielen in

die Technik unabweisbar sein; es erscheint am zweckmäßigsten Mechanik und Technik so ziemlich in Eins zu setzen, da es überdem mehr auf sachliche Genauigkeit, als auf die in keiner Sphäre zutreffende Präcision des Wortlautes ankommt.

Die Mechanik ist die erste und unerläßlichste Bedingung des Klavierspiels. Sie hat zu dem Geiste desselben ganz das Verhältniß, wie die Form zum Inhalte, d. h. sie ist selbst das Ganze, eben so sehr wie der Inhalt, und scheidet sich von demselben nur vom Gesichtspunkte einer anderen Betrachtungsweise, welche der beobachtende Verstand dem Kunstwerke gegenüber einnimmt. Ebenso wie in einem höheren Sinne Form und Inhalt identisch sind, und ihren Unterschied nur ergeben, wenn der Verstand in einseitiger Energie das Ganze nach dem Maaßstabe seiner in einer bestimmten Richtung hin wirkenden Erscheinung auffaßt, so fallen auch im Klavierspiel die höchsten und geistigsten Elemente auf mechanische Fragen zurück, und umgekehrt weisen die materiellsten Elemente der Technik fortdauernd auf den innersten Lebenskern der Klavierspielkunst.

Die Mechanik muß vollkommen sein; so wenig das geschickteste rhetorische Genie den Redner macht, wofern die Zunge stottert, schwerfällig, oder wohl gar der Sprache unmächtig ist, eben so wenig macht das außerordentlichste Verständniß aller Compositionen, oder die üppigste Phantasie den Klavierspieler, wenn es der Mechanik gebricht. Wo in ihr die geringste Lücke fühlbar ist, wird die Vollkommenheit des Ganzen fehlen, die unscheinbarste Schwäche hemmt die vollendete Entstehung des Ideals; der tiefsinnigste Flug des Gedankens, der feinste Athemzug der Empfindung reichen nicht aus, wenn eine harte Fingerspitze, ein steifes Glied, eine ungeschickte Bewegung dem Inhalte des Willens Hindernisse in den Weg stellen. Die Mechanik ist ein Material, das eine dem ätherischen Geiste der Tonkunst vollkommen analoge Weichheit, Flüssigkeit und Nachgiebigkeit haben muß; die geringste Versäumniß ist eine spröde, Risse erzeugende Stelle, inmitten einer Materie, die gegen die feingeistigsten Meißelschläge einer in Tönen plastisch formenden Phantasie, zartfühlend reagiren soll. — Wo bloß Verständniß waltet, und die Finger schwerfällig widerstreben, wird die Darstellung zu einem widerlichen Zwitterwesen, das charakterlos zwischen Abstraction und Kunst schwebt, eine Art unverständlicher Symbolik, darum unschön, weil die Proportionalität ihrer Elemente gestört ist. — Der Dilettantismus stützt zwar oft sein Nichtkönnen auf den wohlfeilen Prunk schöngeistiger Phrasen von Ausdruck. Dies ist eitle Oberflächlichkeit. Das Ideal will in allen

Theilen Vollkommenheit sein, denn die Idee ist eben so sehr sinnliche Wirklichkeit, als der Reflex derselben im Geiste.

Wir verfolgen jetzt diese sinnliche Wirklichkeit von ihren Anfängen an bis zu ihrem Uebertritte in das Uebersinnliche.

Der Stoff, der sich dem Willen fügen soll, die Hand, muß zunächst in seinen Eigenschaften untersucht werden, und nach genauer Prüfung derselben wird sich ergeben, in welcher Weise ein vernünftiger Anfang mit seiner Umbildung gemacht werden kann.

Die Form und Individualität der Finger stehen mit dem Prinzip der Egalität, das oben bei Betrachtung des Hämmermechanismus im Vordergrunde stand, im Widerspruch. Der dritte Finger ist länger als alle übrigen, der vierte kommt ihm am nächsten, sodann der zweite. Der fünfte ist wesentlich kürzer als die genannten, und der Daumen liegt ganz zurück. Ein so verschiedenes Längenverhältniß fordert eine Umformung der in natürlichem Zustande gestreckt liegenden Hand, der Art, daß ein Anschluß an die in horizontaler Ebene hinlaufende Tastatur ermöglicht wird. Alle Töne haben gleiche Existenzberechtigung; die Klaviatur symbolisirt diesen Gedanken durch eine gewisse mathematisch reguläre Zuertheilung des denselben angewiesenen Flächenmaaßes, und die Hand muß sich so dazu stellen, daß mit gleicher Leichtigkeit und unter Umständen die eine gleiche Kraftbethätigung garantiren, jedes Einzelglied der Tastenfläche erreicht werden kann. Diese letztere kann auf die verschiedenen Längenverhältnisse der Finger keine Rücksicht nehmen, da die Unendlichkeit des Zufalls hier keine Regel berechnen läßt; es muß sich umgekehrt also die Hand nach den Verhältnissen der Klaviatur bequemen.

Die Theorie der Handstellung ist ein schwieriger, noch heut zu Tage nicht ganz ins Klare gebrachter Punkt, indem darüber widerstreitende Ansichten herrschen. Hinge das Prinzip der zu erreichenden Gleichheit in der Schwingungs- und Druckkraft der Finger, lediglich von ihrer Stellung ab, so müßte die Bach'sche Fingerhaltung, die wir im zweiten Kapitel kennen gelernt haben, maßgebend sein. Die gleiche Krümmung aller Finger und das lineare Verhältniß ihrer Spitzen sind Bedingungen, welche den von der Klaviatur gestellten am meisten entgegenkommen. Es sind aber so manche andere Punkte dabei noch mit in Rechnung zu bringen, und will man aus den verschiedenen hierüber herrschenden Theorien etwas Allgemeingültiges entnehmen, so läßt sich ungefähr Folgendes als das allein Festzuhaltende bestimmen.

Nicht die Handhaltung, sondern die Anschlagsbeschaffenheit und Ton-

möchte. Nur im Vorübergehen sei es gestattet, fleißige und sorgsame Werke von Knorr, Wieck, Schilling namhaft zu machen, die der nach noch tieferem Eindringenden Strebende beachten möge, die hier aber nicht besonders angeführt wurden, weil das Neue, das sie zu ihrer Zeit enthalten haben mögen, in den Schriften der Zeitgenossen und Nachfolger wiederkehrte, und wir das ohnehin aufgehäufte Material nicht verdoppeln mochten.

Beachtenswerther wären freilich Elternleins Klaviersonaten, Beethoven's und Köhler's Führer durch den Klavierunterricht gewesen, indem sie auf das ideelle Erfassen einflußreich wirken. Der zuletzt angeführte Grund mag den Verfasser aber entschuldigen, wenn er sich damit begnügt, im Allgemeinen nur anerkennend auch dieser Schriften zu gedenken.

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen.

Erster Abschnitt. Die Technik.

Viertes Kapitel.

Disposition des nachfolgenden Systems. — Bedeutung der Technik. — Die Theorien der Handstellung.

Das Klavierspiel ist reproducirende Kunst. Die Improvisation und Composition auf dem Pianoforte unterliegen Regeln, welche in allgemeinere Gebiete des musikalisch Schönen hinein reichen. Sollte auf dieselben im weiteren Verlaufe Rücksicht genommen werden, so kann dies nicht in dem Sinne geschehen, als ob diese ästhetischen Zweige von Grund aus hier construirt werden sollen. Die Aesthetik des Klavierspiels muß das allgemeine Material der Musikästhetik voraussetzen dürfen. Ihr specieller Kreis ist die Reproduction dessen, was in einer ursprünglicheren Thätigkeit der künstlerischen Kraft bereits voraus geschaffen ist. Es wird nicht fehlen können, die letztere in ihren Gesetzen und in dem ihr eigenen Inhalte zu verfolgen; denn ein Reproduciren setzt ein Verständniß des Producirten voraus. Es wird dies aber mehr in dem Sinne einer Vergegenwärtigung, in einem Berufen auf die Vorarbeiten einer allgemeineren höheren Wissenschaft zu nehmen sein, als daß hier die Ausführung mit eben derselben Genauigkeit zu verfahren hätte, mit der sie dem engeren und specielleren Begriffe der Klavierspielkunst verpflichtet ist.

Das Klavierspiel im engeren Sinne umfaßt als Material diejenigen sinnlichen Bedingungen und Verhältnisse, welche die Darstellung des

für den Organismus des Pianos und des menschlichen Spielapparates geschaffenen musikalisch Schönen möglich machen, und die Aesthetik des Pianofortespiels hat diesen sinnlichen Bestand auf allgemein gültige Gesetze der Schönheitswissenschaft zurück zu führen. — Das Klavierspiel in seiner Besonderheit, d. h. in seinen unterscheidenden Merkmalen, hat also überwiegend in den Bedingnissen der sinnlichen Wiedergabe, des geistig voraussetzlich richtig Recipirten, seinen Lebenskreis. Von dem Momente an, wo diese sinnlichen Bedingungen von der Aesthetik so weit entwickelt sind, daß sie den musikalischen Schönheitsgehalt in dem ihnen zugemessenen Umfange wiederzugeben vermögen, würde ein weiteres Vordringen der Lehre unfehlbar in die Sphäre der allgemeinen Musikästhetik überzugreifen haben. Daß sie sich hier kürzer zu halten habe, ist auf Grund einer säuberlichen Abscheidung der Wissenschaften natürlich; obwohl keineswegs dabei übersehen werden soll, daß ein gewisser Antheil an dem Allgemeinen und Höheren mit zu dem Lebenskreise des Speciellen gehört, und das Prinzip der wissenschaftlichen Grenzabscheidung zu kurzsichtig verfahren würde, wollte es nur das Unterscheidende und nicht auch einen Theil des Gemeinsamen dem Rechte des Speciellen zuerkennen.

Die hier in Rede stehende Specialästhetik nimmt einen Gang, der von dem bei der allgemeinen Aesthetik üblich gewordenen abweicht. Die letztere verweilt vorzugsweise in der Ideologie des Schönen, und leitet aus der Theorie die Erscheinungen der einzelnen Künste gewissermaßen ab. Die hier folgende Entwickelung construirt von unten auf den Umkreis ihres Schönen; sie beginnt mit den elementarsten Kunstanfängen und verfolgt die Thätigkeiten des von der Phantasie bestimmten Willens von Stufe zu Stufe immer höher hinauf, bis immer neue Ideen in dem so bearbeiteten und unterwürfig gemachten Materiale auftauchen, und zuletzt der ganze Gehalt in seiner ihm möglichen Ausdehnung gewonnen ist. — Ist das Allgemeine und das Ganze wegen seines philosophischen und poetischen Reizes auch anziehender, als das in trockenen Elementarverhältnissen verweilende Besondere, und imponirt demgemäß der Gang der allgemeinen Aesthetik von Anfang an durch einen abstracten Nimbus mehr als das hier inne zu haltende Lehrverfahren, so ist das letztere dafür weniger dem Irrthume ausgesetzt, und hat obenein das Verdienst, das Schöne in die sinnlichen und wirklichen Einzelheiten zu verfolgen, was die von Theorien zu tief in Anspruch genommene allgemeine Aesthetik meist unterläßt.

Kunst ist die im Sinnlichen vollzogene Versöhnung des mikrokosmischen und makrokosmischen Geistes; Menschliches und Natürliches durchdringen sich, die Erscheinungen der Reiche des Lebens werden zum Inhalte, zum Material in höherem Sinne genommen, nach den Bedürfnissen des Menschengeistes umgeformt, und der sinnliche Stoff ist die Vermittelung der Manifestation des Letzteren. Das Herangehen an den sinnlichen Stoff ist das erste künstlerische Beginnen, und die allmählige Ueberwindung desselben, seine mehr und mehr gelingende Unterwerfung unter den Inhalt des Willens ist der sich vollziehende Lebensverlauf, der jene oben genannte Versöhnung ins Werk setzenden künstlerischen Energie. Der Stoff muß sich fügen, und ihm so viel wie möglich abzuringen nach den Gesetzen des geheimnißvollen Idealitätszuges der Psyche, ist die Aufgabe jeder Kunst. Der Stoff stellt seine Bedingungen, aber auch der Wille stellt die seinigen, und die auf Grund gegenseitiger Concessionen sich vollziehende Ausgleichung und Versöhnung vermittelt die Erscheinung des Kunstwerkes.

Für das Klavierspiel hat die allgemeine musikalische Phantasie inhaltlich und technisch das Material so weit im Voraus bearbeitet, daß unmittelbar nur die von den Bedingungen des natürlichen Zustandes bestimmte Hand als der Stoff vorliegt, der sich dem Willen fügen muß. Die Bildung der Hand ist der Verlauf desjenigen Prozesses, in welchem die in der letzteren von der Natur angelegten, aber theils unentwickelten, theils in die Vielheit anderer Bedürfnisse sich zersplitternden Neigungen und Fähigkeiten, für einen ganz bestimmten Zweck mit Geläufigkeit und Kräftigkeit dienstbar gemacht werden. Dieser Zweck geht darauf hin, daß die Hand zunächst, sodann aber der ganze Spielapparat bis zur Musculatur des Oberarmes hinauf, fähig gemacht werde, den bestimmten im Klavier und besonders in der Klaviatur vorliegenden Mechanismus so zu behandeln, daß die Klangerzeugung in allen denjenigen Verhältnissen zu Stande gebracht werden kann, wie sie der in den für das Klavier geschaffenen Tonwerken niedergelegte Geist verlangt.

Die Klangerzeugung beruht beim Klavierspiel einerseits auf der specifischen Natur des Hämmermechanismus; und die Eigenschaften des letzteren, wofern er die normale Vollkommenheit hat, bestehen: 1) In einer unbedingten Nachgiebigkeit der gegen die Saiten gerichteten Schlagthätigkeit. 2) In einer damit aufs Engste zusammenhängenden Nüancirung und Modification des Stärke- und Schnelligkeitsgrades jener

Schlagthätigkeit; und 3) in einer allen Einzelgliedern des Gesammtmechanismus mathematisch genau zugemessenen Egalität, ihrer sich auf die in Bewegung setzende Kraft beziehenden Bedingungen. Diese letzteren theilen sich wiederum a) in die Gleichheit des Widerstandes, der im Momente des Schlages zwischen Saite und Hammerkopf besteht. Der letztere muß überall eine solche Weichheit oder Härte in der Befilzung oder Belederung haben, daß die durch gleiche Kraft hervorgerufenen Anschläge gleiche Tonfarben hervorbringen; b) in die Gleichheit des Schwingungsbogens, den der Hammer von seinem Ruhepunkte aus gegen die Saite zu vollführen hat; c) in die Gleichheit der Schwere; ein und dieselbe Kraft muß beim Einwirken auf jedes Einzelglied des Hämmerorganismus gleiche Quantität des Klanges hervorrufen. — Die letzte Bedingung ist die wichtigste; es stellt sich für den unter b bemerkten Punkt meistens heraus, daß in Bezug auf den Schwingungsbogen der Hämmer eine Variante eintritt, weil die letzteren verschiedene Länge haben. In diesem Falle sowohl, wie in einer auch unter a sich möglicherweise als nöthig erweisenden Verschiedenheit der Widerstandsbedingungen ist durch die Instrumentenbaukunst dennoch dahin zu wirken, daß die unter c angegebene Forderung erfüllt werde. Gleiche Qualität und gleiche Quantität des Klanges, bei gleicher Kraftaufwendung, und eine im Verhältnisse zu den Modificationen der letzteren sich gleichfalls genau verändernde Beschaffenheit der genannten Eigenschaften, sind die unerläßlichen Bedingungen eines vollkommenen Hämmermechanismus.

Das Mittel, durch welches die Hand mit dem Hämmermechanismus in Correspondenz tritt, ist die Tastatur, eine durch mathematisch reguläre Abscheidung einzelner Felder, auch im Aeußerlichen das Prinzip der Egalität darstellende und dem Fingergefühl anregende Fläche, sowie denn auch im Bau der Hämmer eine dem entsprechende Egalität der Formenbildung zu Grunde liegt. — Die hier mitgetheilten Eigenschaften eines mechanischen und todten Organismus sind bestimmend für die Aufgabe, der sich die Hand zu unterziehen hat. Sie hat formell nicht minder als dynamisch sich ganz die nämlichen Eigenschaften anzueignen. Die unbedingte Nachgiebigkeit des Hammerschlages entspricht der Lockerheit der Fingerbewegung, die dem Willen vollkommen gefügige Nüancirung aller Stärke- und Schnelligkeitsgrade der Schlagbewegung liegt als unbedingte Forderung nicht minder bei der Hand als beim Hämmermechanismus zu Grunde; die Egalität des Schlaggewichtes, die Ausgleichung der verschiedenen Fingerkräfte zu einer in sich egalen Schwere ihrer

Schlag- und Druckwirkung ist die nächstfolgende Aufgabe, und die letzte endlich besteht in einer dieser Anforderung auch formell entgegen kommenden Aeußerlichkeit der Fingerhaltung.

So leicht sich nun auch eine Uebersichtlichkeit der nächsten Aufgaben auf diese Weise herstellen läßt, so beruht doch die praktische Aneignung auf einem langen, mühseligen Kampfe des Willens mit den Kräften des hier vorliegenden Naturstoffes. Die Praxis vollendet in einem langwierigen Processe, nach und nach, Stufe um Stufe, aber nicht in gerader Linie, mit unendlichen Umwegen, in fortwährenden Rücksichten auf allerhand andere gleichzeitig sich darbietende Nebenumstände und Aufgaben den Weg, der zum letzten Ziele führt. Das letztere ist nicht bloß in der Mechanik zu gewinnen, sondern umfaßt eng zusammenwirkend und zusammen gehörend mit dieser Mechanik ein weit ausgelegtes geistiges Gebiet, und selbst abgesehen von diesem, löst sich die scheinbare Einfachheit der rein mechanischen Aufgabe durch allerhand Verhältnißstellungen des lebendigen von physischer und psychischer Wärme beseelten Fingerapparates zu dem vorliegenden leblosen Tasten- und Hämmerorganismus in ein weit und fein ausgesponnenes Netz von Regeln und Formen auf, so daß die Theorie eine genauere Ausführung erfordert. — Wir gehen unmittelbar an die letztere.

Einige Theoretiker scheiden Technik und Mechanik. Die letztere würde die Gesetze der Fingerkräfte und der zum Spiel überhaupt nothwendigen Glieder- und Gelenkbewegungen untersuchen, und abstract ohne Verband mit irgend einer compositorischen Inhaltlichkeit rein im Sinne des vorliegenden physikalisch mechanischen Zweckes auf bestimmte Formen zurückführen. Die Technik würde diesen Mechanismus im Dienste des compositorischen Zusammenhanges zu betrachten haben. Eine scharfe Grenzinnehaltung beider Begriffe ist nicht nothwendig und außerdem schwer durchzuführen. Wo hört die Mechanik auf, wo beginnt die Technik? Beides gehört eng zusammen, eine Sonderung würde der Mechanik die Pflicht auferlegen, sich jedes praktischen Beispiels zu enthalten, denn jede noch so kleine Verbindung von Tönen ist schon compositorisches Atom. Und eine Lehre des praktischen Stoffes ohne Beispiel, ist wegen ihrer anregungslosen Abstraction unpraktisch. So hält es denn das nachfolgende System mit einer Trennung dieser Begriffe nicht genau, die Elemente der ersten Gattung werden vorwiegend rein mechanischer Natur sein, bei allen übrigen wird ein Hineinspielen in

die Technik unabweisbar sein; es erscheint am zweckmäßigsten Mechanik und Technik so ziemlich in Eins zu setzen, da es überdem mehr auf sachliche Genauigkeit, als auf die in keiner Sphäre zutreffende Präcision des Wortlautes ankommt.

Die Mechanik ist die erste und unerläßlichste Bedingung des Klavierspiels. Sie hat zu dem Geiste desselben ganz das Verhältniß, wie die Form zum Inhalte, d. h. sie ist selbst das Ganze, eben so sehr wie der Inhalt, und scheidet sich von demselben nur vom Gesichtspunkte einer anderen Betrachtungsweise, welche der beobachtende Verstand dem Kunstwerke gegenüber einnimmt. Ebenso wie in einem höheren Sinne Form und Inhalt identisch sind, und ihren Unterschied nur ergeben, wenn der Verstand in einseitiger Energie das Ganze nach dem Maaßstabe seiner in einer bestimmten Richtung hin wirkenden Erscheinung auffaßt, so fallen auch im Klavierspiel die höchsten und geistigsten Elemente auf mechanische Fragen zurück, und umgekehrt weisen die materiellsten Elemente der Technik fortdauernd auf den innersten Lebenskern der Klavierspielkunst.

Die Mechanik muß vollkommen sein; so wenig das geschickteste rhetorische Genie den Redner macht, wofern die Zunge stottert, schwerfällig, oder wohl gar der Sprache unmächtig ist, eben so wenig macht das außerordentlichste Verständniß aller Compositionen, oder die üppigste Phantasie den Klavierspieler, wenn es der Mechanik gebricht. Wo in ihr die geringste Lücke fühlbar ist, wird die Vollkommenheit des Ganzen fehlen, die unscheinbarste Schwäche hemmt die vollendete Entstehung des Ideals; der tiefsinnigste Flug des Gedankens, der feinste Athemzug der Empfindung reichen nicht aus, wenn eine harte Fingerspitze, ein steifes Glied, eine ungeschickte Bewegung dem Inhalte des Willens Hindernisse in den Weg stellen. Die Mechanik ist ein Material, das eine dem ätherischen Geiste der Tonkunst vollkommen analoge Weichheit, Flüssigkeit und Nachgiebigkeit haben muß; die geringste Versäumniß ist eine spröde, Risse erzeugende Stelle, inmitten einer Materie, die gegen die feingeistigsten Meißelschläge einer in Tönen plastisch formenden Phantasie, zartfühlend reagiren soll. — Wo bloß Verständniß waltet, und die Finger schwerfällig widerstreben, wird die Darstellung zu einem widerlichen Zwitterwesen, das charakterlos zwischen Abstraction und Kunst schwebt, eine Art unverständlicher Symbolik, darum unschön, weil die Proportionalität ihrer Elemente gestört ist. — Der Dilettantismus stützt zwar oft sein Nichtkönnen auf den wohlfeilen Prunk schöngeistiger Phrasen von Ausdruck. Dies ist eitle Oberflächlichkeit. Das Ideal will in allen

Theilen Vollkommenheit sein, denn die Idee ist eben so sehr sinnliche Wirklichkeit, als der Reflex derselben im Geiste.

Wir verfolgen jetzt diese sinnliche Wirklichkeit von ihren Anfängen an bis zu ihrem Uebertritte in das Uebersinnliche.

Der Stoff, der sich dem Willen fügen soll, die Hand, muß zunächst in seinen Eigenschaften untersucht werden, und nach genauer Prüfung derselben wird sich ergeben, in welcher Weise ein vernünftiger Anfang mit seiner Umbildung gemacht werden kann.

Die Form und Individualität der Finger stehen mit dem Prinzip der Egalität, das oben bei Betrachtung des Hämmermechanismus im Vordergrunde stand, im Widerspruch. Der dritte Finger ist länger als alle übrigen, der vierte kommt ihm am nächsten, sodann der zweite. Der fünfte ist wesentlich kürzer als die genannten, und der Daumen liegt ganz zurück. Ein so verschiedenes Längenverhältniß fordert eine Umformung der in natürlichem Zustande gestreckt liegenden Hand, der Art, daß ein Anschluß an die in horizontaler Ebene hinlaufende Tastatur ermöglicht wird. Alle Töne haben gleiche Existenzberechtigung; die Klaviatur symbolisirt diesen Gedanken durch eine gewisse mathematisch reguläre Zuertheilung des denselben angewiesenen Flächenmaaßes, und die Hand muß sich so dazu stellen, daß mit gleicher Leichtigkeit und unter Umständen die eine gleiche Kraftbethätigung garantiren, jedes Einzelglied der Tastenfläche erreicht werden kann. Diese letztere kann auf die verschiedenen Längenverhältnisse der Finger keine Rücksicht nehmen, da die Unendlichkeit des Zufalls hier keine Regel berechnen läßt; es muß sich umgekehrt also die Hand nach den Verhältnissen der Klaviatur bequemen.

Die Theorie der Handstellung ist ein schwieriger, noch heut zu Tage nicht ganz ins Klare gebrachter Punkt, indem darüber widerstreitende Ansichten herrschen. Hinge das Prinzip der zu erreichenden Gleichheit in der Schwingungs- und Druckkraft der Finger, lediglich von ihrer Stellung ab, so müßte die Bach'sche Fingerhaltung, die wir im zweiten Kapitel kennen gelernt haben, maßgebend sein. Die gleiche Krümmung aller Finger und das lineare Verhältniß ihrer Spitzen sind Bedingungen, welche den von der Klaviatur gestellten am meisten entgegenkommen. Es sind aber so manche andere Punkte dabei noch mit in Rechnung zu bringen, und will man aus den verschiedenen hierüber herrschenden Theorien etwas Allgemeingültiges entnehmen, so läßt sich ungefähr Folgendes als das allein Festzuhaltende bestimmen.

Nicht die Handhaltung, sondern die Anschlagsbeschaffenheit und Ton-

bildung muß vor Allem im Auge behalten werden. Diese ist der Inhalt, jene nur die Form. Die Ton- oder Anschlagsbildung muß eine ganz bestimmte Qualität haben, und je nach der verschiedenen Individualität der Hände werden sich Abweichungen in der Stellung ergeben. Eine ganz bestimmte Form der Hand und der Finger als Regel festzustellen, ist entweder als Einseitigkeit, oder als Vorliebe zur Theorie bei nicht gründlicher Berücksichtigung des praktischen Sachverhaltens zu bezeichnen.

Diese Anschlags- oder Tonbildung*), als das Höhere, allein Maßgebende, muß folgende Eigenschaften haben. Entsprechend dem Hämmermechanismus, muß der Fingerschlag eine vollkommene Lockerheit besitzen, die dem Auge die Vorstellung nahe legt, als sei der Finger im Knöchelgelenk durch den geschmeidigsten, weichsten und nachgiebigsten Verband nur an die Hand angesetzt. Er muß sich scheinbar in einer dem leichtesten Kraftaufwand nachgiebigen Schraube bewegen, und sein Aufheben eben so locker und schnell geschehen, als sein Herunterfallen. Die Bewegung des Fingers gegen die Taste muß vollständig einem Fallen gleichen; so lange dieselbe einem Herunterlangen oder Herunterfassen, d. h. einer durch größere Langsamkeit sich vom Fallen unterscheidenden Bewegung ähnlich sieht, ist sie falsch, und muß durch fleißiges Ueben das genannte Ziel zu erreichen suchen. Dieser Fall des Fingers ist die eine Haupteigenschaft. Die zweite besteht im Anfassen oder Herabdrücken der Taste. — Nach dem Falle nämlich muß die Fingerspitze ihren Punkt auf der Taste so anschmiegend, fest, und doch bei aller Festigkeit weich andrücken, daß sie wie angesaugt, ohne vor- oder rückwärts zu gleiten, auf der Taste zu haften scheint. Das Anschmiegen muß mit einem so innigen Anschluß geschehen, daß es aussieht, als ob die Fingerspitze eine weiche, halbflüssige, leicht zu knetende Masse sei, die da wo sie hinfällt ganz sicher zu ruhen scheint. Der Anschlag besteht also aus zwei diametral entgegengesetzten Bethätigungen: 1) aus blitzschnell erregter Lebhaftigkeit des Aufhebens und Herabfallens; 2) aus der vollkommensten Ruhe und Abspannung im Momente des Niederdrückens. Die im rohen Zustande des Fingers ungeschiedene Kraft geht also in zwei so weit als irgend möglich contrastirende Faktoren auseinander; in eine erhöhte Aktivität und eine ebenso erhöhte Passivität, in Beweglichkeit und Ruhe,

*) Es sei einstweilen gestattet, Beides in Eins zu setzen. Wie im vorigen Kapitel bemerkt wurde, ist beim Anschlag eine gesonderte Betrachtung des Mechanischen und des Akustischen nothwendig.

in die empfindsamste Erregung und vollkommenste Abspannung. — Dies sind die mechanischen Eigenschaften des Anschlags oder seine Erscheinung für das Auge. Die andere Seite, die sich damit zu dem vollen Begriffe ergänzen muß, betrifft die Klangbeschaffenheit. Der Ton, der auf dem eben bezeichneten Wege erzeugt wird, muß deutlich sein und in genauem Verhältniß zu der dynamischen Bethätigung des Fingers stehen. Von einer normalen Mitte ist für beide Seiten auszugehen. Weder angestrengt noch zu schlaff soll die Bewegung des Fingers sein, sie soll so natürlich erscheinen, als ob sie angeboren sei. Der Finger soll in seiner Bewegung nur freie, abgelöste Individualität sein, und der Klang soll dem entsprechend eine proportionale Stärke haben. Das Gehör muß sich für die Erkennung dieser Proportionalität so schärfen, wie das Augenmaaß in der Sphäre sichtbarer Erscheinungen. Der Ton muß ein Volumen haben, daß mit den Längen- und Stärkeverhältnissen des Fingers im Einklange steht — weder an die Einwirkung des Armes, noch an eine Abschwächung in der Fingerspitze erinnern; er muß voll, klar, weder zu stark noch zu schwach sein. Vor allen Dingen muß er perlend sein. Der Fall des Fingers muß einem in der Nähe befindlichen Ohre durch ein leises Aufschlagen der Fingerspitze auf die Taste vernehmlich sein.

Diese Bestimmungen treffen die Finger in ihrer absoluten Kraftäußerung; sie beziehen sich auf jeden im Einzelnen. Neben diesen bestehen aber noch die relativen Maaßverhältnisse. Ein Finger soll ganz ebenso anschlagen und eben denselben Ton hervorrufen, wie der andere. Es muß also neben der Kräftigung im Einzelnen, neben der Steigerung der besonderen, jeder Fingerindividualität eigenthümlichen Elasticität, im Hebungs- und Druckprocesse, ein Gleichgewicht dieser Kräfte unter einander hergestellt werden. Diese Bedingung ertheilt den vorigen erst die eigentliche Bestimmung. Nicht auf eine isolirte Entäußerung der frei gewordenen Individualität allein kommt es an, sondern auf die Ausbildung des Gefühles der Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit. Die Kräfte müssen so gegen einander abgewogen werden, daß die stärkere Auswüchsigkeit sich Einschränkung, die schwächere Anlage sich Anstrengung auferlegt; das Letztere natürlich in der oben besprochenen Voraussetzung vollkommener Zwanglosigkeit und Natürlichkeit. Diese Zusammengehörigkeit ertheilt den Fingern, trotz aller Isolirtheit und Selbstständigkeit, ein Gefühl der lebendigen Spannung. Dieselbe darf nirgends fehlen, sie allein bedingt das Moment psychischer Lebendigkeit, das die Finger von dem todten Nebeneinander der Hämmer unterscheiden muß.

Finger, die nur hinfallen wie hölzerne unbelebte Hebel, werden trotz der größten Isolirtheit und Freiheit etwas Falsches im Anschlage haben. Im Drucke der Taste, sowie im Moment der Ablösung und Aufeinanderfolge der Finger, muß die nervöse Spannkraft sichtbar sein, die dieselben trotz aller Abtödtung derjenigen Kräfterichtung, die dem Zwecke nicht unmittelbar dient, alle Individualitäten charakterisirt, die von lebendiger Empfindung beseelt sind und in wärmster Sympathie mit dem Focus der Seele verharren.

Die Individualitätsbildung der Finger bringt es endlich mit sich, daß die körperliche Aktivität des Spielers sich durchaus zweckgemäß und ökonomisch in dem Punkte concentriren muß, von dem die Kraft ausgeht. Dies ist die Bewegung im Knöchelgelenk und der Druck der Fingerspitze; also ein gedoppelter. — Jede andere Anspannung im Vorderarme, im Handgelenk, in den übrigen nicht anschlagenden Fingern, ist eine zwecklose Verschwendung von Kräften, welche dem Ziele Umwege vorlegt und seine directe Erreichung erschwert. Es muß also eine vollkommene Abspannung im ganzen Spielapparat, vom Oberarme an, bis zur Fingerspitze, oder wie Marpurg sich ausdrückte, ein Schlaffhalten aller Nerven das allgemeine Grundgefühl sein, das mit größtem Nachdrucke jedem Spieler zu erwecken ist. Aus diesem vollkommenen Ruhegefühl muß die vereinzelte Anschlagsthätigkeit als ein isolirter Punkt auftauchen, der nach seiner Absolvirung immer wieder in den Schooß des Allgemeingefühls zurücksinkt, das als Haupteigenschaft vor Allem zum Bewußtsein gebracht werden muß. Es müssen also das Handgelenk, der ganze Vorderarm und alle Finger, die nicht anschlagen, sich in einer nach Ruhe hinstrebenden Richtung befinden. — Die Aktivität der Individualität des Fingers muß streng von der allgemeinen Stärkeempfindung des Spielapparates geschieden werden, sonst kommt die Unabhängigkeit und Kraft der Spielglieder im Einzelnen entweder gar nicht, oder erschwert zu Stande.

Hinsichtlich der Verbindung der Töne muß eine solche Berechnung in den Bewegungen stattfinden, daß jede vorbereitet ist, und den ihr zugedachten Moment nicht in einer ruckweisen Hastigkeit, nicht in einem Scheine von Verspätung oder Uebereilung ausfüllt, sondern in einem gleichmäßigen, der Dauer des Moments angemessenen Grade von Ruhe und Sicherheit. Den Bewegungen muß auf diese Weise innerhalb ihrer äußersten Oeconomie doch ein Zug von Gleichmäßigkeit in dem Durchlaufen der ihnen zugedachten linearen Dimension innewohnen. Ein Zufrüh ist noch die Befangenheit des Schulzwanges, ein Zuspät verräth

einen noch geringeren Standpunkt. — Dies bezieht sich hauptsächlich auf ein langsames oder gemäßigtes Zeitmaaß; bei größerer Rapidität fällt selbstverständlich mit den Anforderungen der Tonfolge die höchste Präcision der Bewegungen zusammen, und darf sich durch ein zu frühes Vorbereiten — wenn solches überhaupt möglich ist, auszeichnen.

Dies sind die allgemein gültigsten Bestimmungen. Soll die Frage nach der Form der Hand und Finger erledigt werden, so ist darauf zu antworten, daß Lehrer und Spieler aus eigener Beobachtung diejenige Regel darüber aufstellen müssen, die je nach der Verschiedenheit der Individualität der Hände und nach der Beschaffenheit der vorliegenden Tonverbindungen naturgemäß von selbst in die Augen fällt. Eine einzige Handstellung paßt weder für alle Hände noch für alle Tonverbindungen, und die strengste Lehrpedanterie ist nicht im Stande, eine bestimmte Regel ohne Ausnahme für alle Fälle durchzuführen.

Soll aber die sich somit in zweiter Linie ergebende Frage nach der Handstellung theoretisch dennoch auf gewisse Gesichtspunkte zurückgeführt, und namentlich für den Beginn der Studien, der allemal etwas Bestimmtes verlangt, schulgemäß erörtert werden, so stellt sich Folgendes heraus. —

Unter der großen Summe aller Modificationen, denen die Handstellung unterliegt, lassen sich zwei Hauptformen als eben so viele, gleichberechtigte Prinzipien durchführen, und da die Freiheit nicht der Anfang, sondern der letzte und höchste Schlußpunkt jeder Schule ist, so ist es zweckmäßig, je nach der Neigung und Fähigkeit einer vorliegenden Schülerhand, sich für eins bestimmt zu entscheiden, ganz streng durchzuführen und allmählig erst freierer Gestaltung zu überlassen. In vielen Fällen wird es auch zweckmäßig sein, das eine Prinzip eine Zeit lang festzuhalten, sodann das andere gleichfalls anzueignen, und wenn so die Grundformen in ihrer scharfen Sonderung ganz geläufig geworden sind, allmählig dem Bedürfnisse des Momentes die Entscheidung der Wahl zu überlassen. Eine vollkommen geschulte Hand muß eben so sehr das eine als das andere Prinzip verstehen; nur in diesem Falle wird sie sich in den Zwischenmodificationen, die aller Augenblicke durch figurative Verhältnisse der Tonfolge und die Grade der dynamischen Nüancirung eintreten, mit vollendeter Gewandtheit benehmen. — Hier folgt die Beschreibung beider Formen.

I. Die Handdecke befindet sich mit dem ersten, vom Knöchelgelenk anhebenden Fingergliede, mit dem Handgelenke und dem Vorderarme in

einer horizontalen Linie. Die Finger stehen gekrümmt auf den Tasten, so daß das Vorderglied beinahe senkrecht die letzteren berührt. Der Nagelwuchs, der bei verschiedenen Händen nicht immer gleiche Beschaffenheit hat, entscheidet darüber, ob das besprochene Vorderglied *ganz* oder nur *annähernd* senkrecht steht. Berührt der Nagel, trotz seiner möglichsten Abkürzung, die Taste, so ist die erwähnte senkrechte Stellung so weit in eine dachartig schräge umzuändern, bis der Schall des Nagels beim Anschlage aufhört. Die Fingerspitzen bilden nur annähernd die von Bach festgehaltene gerade Linie. Genau genommen ist es eine gekrümmte, in welcher die Finger 3 und 2 am weitesten vorstehen, der vierte ein wenig, der fünfte und der Daumen noch weiter zurücktreten. Der fünfte legt sich dabei etwas flacher auf die Tasten als die Finger 2, 3, 4. Der Daumen ist auch gekrümmt, nur hat seine Krümmung natürlich seiner Lage gemäß eine andere Richtung; sie geht mehr horizontal als senkrecht nach Innen. Die Entfernung der Finger von einander wird durch die räumlichen Verhältnisse der Tasten geboten. Es ist dabei von der Normallage auszugehen, worin die fünf Finger auf eben so vielen neben einander liegenden Untertasten stehen. Die Hand steht ein wenig *auswärts* gerichtet. Dies ist für alle Figuren, in denen nicht mit dem Daumen untergesetzt wird, Regel. Sobald Untersätze und Uebersätze eintreten, wird die Hand ein wenig *einwärts* gehalten. Jeder Finger hält genau die Mitte des ihm zugewiesenen vorderen Feldes der Taste besetzt. — Nach einem in der ganzen Methodik nicht allein zulässigen, sondern empfehlenswerthen Grundsatze, wird jede Aufgabe von irgend einer Schwierigkeit leichter und schneller überwunden, wenn sie vorher in der Richtung dieser Schwierigkeit etwas erschwerter und verschärfter vorgelegt wurde. — Ist die größere Schwierigkeit bewältigt, so ist die Erfüllung des ursprünglich gewollten leichteren Maaßes gesichert. Dies führt zu folgender Anwendung:

Es ereignet sich nun beständig, daß die horizontale Linie, die vom Ellenbogen an bis zum Ende des ersten Gliedes am dritten Finger fortlaufen soll, von den Schülern durch eine Senkung am Handgelenke vernachlässigt wird. Deshalb kann ohne Nachtheil eine geringe Erhöhung des letzteren gefordert werden, so daß der Vorderarm ein wenig schräg nach dem Handgelenke hin in die Höhe geht. — Ferner macht sich ein beständiger Hang bemerklich, die angegebene Horizontalität durch ein Heraustretenlassen der Knöchel nach der entgegengesetzten Seite hin zu verletzen. Auch hierbei kann die Forderung dahin gestellt werden, daß die Knöchel bis zu einiger Vertiefung herabgedrückt werden. Auf

diese Weise bildet die früher geforderte Horizontalität eine wellenartige Linie, die im Handgelenke ein wenig in die Höhe, in den Knöchelgelenken in die Tiefe und in den ersten Fingergliedern wieder in die Höhe steigt.

Was nun die Bewegung der Finger in dieser Form des Spielapparates betrifft, so repräsentirt das erste Glied den Stiel eines Hammers, die andern aber den abwärts gehenden Kopf desselben. Die Krümmung des Fingers muß straff festgehalten werden, und das Gefühl der Lockerheit besteht nur im Knöchelgelenk. Ist der Nagelwuchs von Natur so beschaffen, daß trotz aller Verkürzung und selbst bei etwas schräg gehaltenem Vorderglide ein Aufschlag des Nagels auf die Taste unvermeidlich ist, so ist im Anfange ein Spiel auf dem letzteren zu gestatten. Das Prinzip dieser Handstellung hält fest an einer unveränderlich gekrümmten Form des Fingers.

II. Die zweite Art der Handstellung ist folgende. Die Handdecke geht von den Knöcheln an, nach dem Handgelenke zu, ein wenig abwärts, also der vorhin beschriebenen Richtung gerade entgegengesetzt. Die Form der Finger ist mehr ausgestreckt. Hier herrscht nirgends die geringste Anspannung. Bei der vorigen Stellung war mit dem Festhalten der Krümmung im vorderen Fingergelenk eine Anspannung verbunden, auch ist das Horizontalhalten der genannten Linie vom Ellenbogengelenk an bis zum dritten Finger, oder wohl gar das Hochhalten des Handgelenkbuges und das Eindrücken der Knöchel ohne eine solche nicht ausführbar. Erst lange Gewohnheit vermag dieser Anspannung den Charakter der Natürlichkeit und Zwanglosigkeit anzueignen, so daß diese nicht mehr empfunden wird. Bei der zweiten Handhaltung ist das ruhige Hängenlassen eigentliches Prinzip. Der Naturstoff wird von Anfang an so wenig wie möglich einer Einschränkung unter eine Regel unterworfen, und seine Kräfte aus dem Gefühl seiner vollkommensten Bequemlichkeit entwickelt.

Die Anschlagbewegungen verhalten sich nun in beiden Prinzipien folgendermaßen. — Ein Aufheben des ersten Fingergliedes ist beiden gemeinschaftlich erste Anforderung des Anschlags; das Niederfallen muß dem entsprechend mit einem festen Erfassen der Taste behufs eines deutlichen Tones verbunden sein. — Während die hohe Handstellung aber bei gekrümmter Form und eingedrückten Knöcheln das Aufheben angestrengter zu Wege bringt, und auch nicht so weit in die Höhe treiben kann, hat die niedrige Handstellung darin einen viel freieren Spielraum und geringere Anstrengung. Da der Finger meist ein wenig

ausgestreckt liegt, oder die Spitze nur sehr wenig krümmt, so kann er zum Schlage weiter ausholen, und kommt in der Bewegung dem Hämmermechanismus näher, während der gekrümmte Finger darin beschränkter ist, aber wieder in der Form sich dem letzteren anschließt. Bei gekrümmter Handhaltung erhebt sich das erste Fingerglied etwa so hoch, daß es, wofern der Handgelenkbug heraustritt, mit demselben in eine horizontale Linie kommt, unterhalb welcher die Vertiefung liegt, die durch das Eindrücken der Knöchel entsteht. Bei strenger Horizontalität der Handdecke erhebt sich jedoch das erste Fingerglied über die Ebene der letzteren. Die Handstellung der zweiten Art hingegen mit herabhängendem Handgelenk fordert, daß die Fingerspitze im Moment des Ausholens oder Aufhebens hoch über die Handdecke zu stehen kommt und von dieser Höhe herab niederfällt. Es ist dabei gleichgültig, ob der Finger im Momente des Aufhebens gerade ausgestreckt wird, oder sich ein wenig krümmt; im Momente des Niederfallens ist das Letztere jedoch meist sich von selbst machend. Ein ganz ausgestreckter Finger kommt in den seltensten Fällen vor.

Was nun das Erfassen der Taste betrifft, so schnellt der gekrümmte Finger, vermöge der Reaction gegen die durch das Eindrücken der Knöchel hervorgerufene Anspannung im Aufheben, stahlfederartig auf die Taste. Die straffgehaltene Krümmung der Fingerspitze stößt mit einem festen Widerstande gegen die letztere; die ganze Bewegung hat einen mäßigen Spielraum, und durch das Herabhängen der Fingerspitze ist die Höhe des Fallbogens, den der anschlagende Punkt gegen die Taste beschreibt, beschränkt. Man kann sagen, der Finger übt einen Stoß gegen die Taste aus. — Bei der anderen Handhaltung beschreibt der Finger eine bogenartige Fallinie. Soll er recht im Sinne dieses Prinzipes anschlagen, so muß er sich beim Ausholen wenigstens im Willen so benehmen, als ob er gegen eine senkrecht stehende Tastenfläche zu operiren hätte. Er muß möglichst weit von hinten ausholen und gegen die Taste fallen. Hier herrscht also kein Stoßprinzip, sondern ein Fallprinzip. — Da der Finger aber nicht durch eine in der Knöchelpartie hervorgerufene Anspannung gegen die Taste geschnellt wird, so geht er, so groß auch der Vortheil sein mag, den er auf der einen Seite voraus hat, doch desjenigen verlustig, den der gekrümmte Finger der ersten Haltung in dem Niederschnellen hat. — Der letztere hat im Aufheben zwar die größere Anstrengung, bedarf aber beim Herunterfallen nur der halben Kraft im Vergleich mit dem Finger der zweiten Form. Der lang gestreckte, weit ausholende Finger muß ein Druckprinzip mit dem

Fallprinzip vereinigen, er muß im Momente des ihm sehr erleichterten Ausholens die Intention des forcirten Herabdrückens von Anfang an mit im Gefühle haben. — Denn das weite Ausholen neigt nur halb so stark zum Niederschlage, als das mit einer Anspannung verbundene des gekrümmten Fingers. — Die Individualisirung jedes einzelnen Fingers, sowie die Abwägung ihrer Kraftentäußerungen zur Egalität, ist selbstverständlich in beiden Prinzipien unerläßliche Aufgabe. — Auch bedarf es keiner Erwähnung, daß im Zusammenhange diejenige Höhe des Ausholens, die dem langgestreckten Finger als Uebung vorhin zuertheilt wurde, in der Praxis sich zu einem solchen Maaße einschränkt, welches sich aus der Anforderung schneller Tonverbindungen von selbst ergiebt. — Die Anschläge mit dem Handgelenk folgen in beiden Prinzipien consequent denen der Finger. — Die höher gehaltene Hand gestattet geringere Schwingungslinien, als die niedrige, die in einer viertel kreisartigen Bogenschwingung die Hand gegen die Taste wirft. Der Erfolg ist auch hier der nämliche. Die hohe Form hat den Vortheil der Stoßkraft und bedarf nicht derjenigen Anstrengung des Druckes, den die weiter ausholende Hand mit der größeren Schwingung verbinden muß.

Dies sind im Wesentlichen die Kennzeichen beider Handstellungen. — Welche ist die bessere? Die Beantwortung dieser Frage läßt sich nicht unbedingt ertheilen. Jede hat ihre Vor- und Nachtheile, jede wird sich an geeigneter Stelle als die bessere erweisen. Hört man zwei Spieler, die einseitig in einer Form gebildet sind, neben einander, so wird der mit krummen Fingern einen bestimmten, etwas spitz prallen, graziösen Ton haben, der andere einen weicheren, lockeren, nicht so bestimmt aber perlender klingenden. In starker Tongebung wird die gekrümmte Hand einen sehr bestimmt gebildeten, aber nicht ganz die Idee der Anstrengung vermissen lassenden Anschlag erzeugen, die lang hingestreckte Hand aber wird auch eine große, obwohl nicht so entschiedene Tonfülle hervorbringen, und die Stärke mit einer weichen Fülle verbinden, wo es auf schnelles Legato ankommt. Im Staccato aber wird der krumme Finger den Vortheil des Perlenden auf seiner Seite haben, da er die Taste bestimmter, hammerartiger behandelt, die horizontale Hebellinie des gestreckten Fingers wird hier etwas Schlottriges nie ganz verdecken können.

Es ist eben nothwendig, daß die gymnastische Bildung der Hand auf Beides eingeht. Engliegende Passagen mit mehr Untertasten verlangen gekrümmte Finger, Obertasten und weitliegende Figuren legen selbst dem strengsten Pedantismus des ersten Prinzipes ein Uebergehen

auf das zweite Prinzip auf. Auch die Klangfarbe im Vortrage wirkt bestimmend. Harte, großartige Tonmassen verbieten den Anschlag mit langem Finger, weich hinfließende modern romantische Ausdrucksstellen werden ihn sehr gut anwenden können. Vor Allem muß man aber den Charakter unserer heutigen Instrumente mit in Rechnung bringen, und den Theorien eines Bach und Hummel keine zu große Bedeutung einräumen. Der englische Mechanismus ist hinsichtlich der Druckkraft ebenso als hinsichtlich der Schwingung einer größeren Lebendigkeit des Fingers bedürftig wie der Wiener, welcher das sogenannte Herumkrabbeln mit krummen Fingern vertragen konnte.

Endlich aber ist noch auf die Beschaffenheit der Hände Rücksicht zu nehmen. Eine starke männliche Hand kann mit gekrümmten Fingern schon eine enorme Tonfülle erreichen, wo eine schwache höher anschlagen und stärker drücken, also sich der Vortheile der zweiten Handstellung bedienen muß. Ebenso kann man nicht leugnen, daß die Feinheit des Tastsinns bei krummen Fingern stets angeregter bleibt als bei gestreckten, und daher auch das leise Spiel, obwohl es des perlenden Reizes nicht in gleichem Grade theilhaftig werden kann, dennoch in einer vollendeten, ob zwar eigenen Weise erreichbar bleibt. — Was die erste Form giebt, ist äußerlich schöner, schon die Linienumrisse und Höhe deuten auf Grazie und angeregtes Lebensgefühl, auf die Negation der Schwerkraft, die bei der niederen Handhaltung unschön vor die Anschauung tritt. — Auch begünstigt die hohe Haltung die Bildung des Daumens besser. — Er spielt zierlicher mit der Spitze, er setzt besser unter, weil er freieren Spielraum vorfindet. Bei der niedrigen Stellung schlägt er zwar in freierem Bogenschwunge an, aber da er mit der ganzen Schneide in die Tasten fällt und nicht mit der Schneide seines Vordergliedes allein, so theilt er das täppische Aussehen, das bei der benannten Stellung auch allen übrigen Fingern ein wenig anhaftet.

Steife Hände, die aber von Natur stark sind, und spät sich dem Unterrichte anvertrauen, erreichen oft nur durch die zweite Stellung, und namentlich durch ein Spiel mit ausgestreckten Fingern einige Lockerheit, mit krummen Fingern quälen sie sich Jahre lang erfolglos umher. — Kleine Hände sind auf eine ausgestreckte Fingerhaltung mehr hingewiesen als große, weil für sie selbst bei geringeren Tondimensionen das Verhältniß der Spannung eintritt. — Am meisten aber wirkt die niedrige Handhaltung und gestreckte Finger auf den Anschlag, der lange Zeit einseitig in der ersten Form gebildet ist, und das Ziel der Lockerheit nicht recht erreichen konnte. Eine bloße Reform der Handstellung

wirkt hier oft Wunder, man traut dem Ohr kaum, dieselbe Passage, die vorher steif klang, plötzlich so ganz verändert zu vernehmen.

Dies sind die wichtigsten Grundzüge der Handstellungen. Es giebt außer den beiden genannten Hauptformen nun noch zwei Nebenmodificationen. — Wenn das erste Prinzip der Form der Hand Zwang auferlegte, dem Anschlag aber, der sich fast einzig aus dieser Form von selbst bildete, denselben ersparte, wenn das zweite Prinzip der Form alle Freiheit ließ, dafür aber den Anschlag zu einer Anstrengung nöthigte, so vermischen die Nebenarten die genannten beiden Faktoren in folgender Weise. Es ergiebt sich

III. Eine Handstellung, welche der Fingerform Freiheit läßt, aber dem Handgelenk eine Regel auferlegt; und

IV. eine Handstellung, welche die Fingerform regelt, aber dem Handgelenk Freiheit läßt.

Die zuerst genannte entsteht, wenn das Handgelenk und der Vorderarm ein wenig hoch gehalten werden, die Hand ein wenig schräg gegen die Tasten fällt und die Finger gestreckt bleiben. Diese Form sieht äußerlich graziös aus, das Fingerspiel gewinnt den Anschein einer großen Leichtigkeit. Der Anschlag gelangt aber im Legato, und dies ist überall der gültigste Maaßstab, zu keiner besonderen Fülle. Besonders eignet sich diese, von einigen modernen Spielern festgehaltene Form zu fliegenden über- und untersetzenden Passagen, wobei der Daumen mit äußerster Spitze nur die Tasten berührt, und die ganze Bewegung oft in eine sanfte Wellenlinie übergeht. Zum Gesange ist die fast stehende Form der Finger aber sehr geeignet, und giebt hier doppelt die Kraft her, die beim Legato fehlte. — Auch gewinnen alle Bravouranschläge mit dem Arme eine eigenthümliche Kraft des Tones, die aus der stoßweisen Berührung der Taste erklärt wird. Das Markiren der Singnoten mit stehendem Finger wird von jedem andern Formprinzip an geeigneter Stelle aus dieser Theorie der Handhaltung entlehnt.

Die unter Nr. IV angeführte Stellung endlich läßt das Handgelenk hängen, verlangt aber gekrümmte Fingerform. Ohne Frage wird hier das allerstärkste Legato erreicht, und wird sich auch bei hoher Handhaltung mit krummen Fingern, sobald eine besonders starke Tongebung verlangt wird, eine Neigung bemerklich machen, das Handgelenk tiefer zu stellen.

Hiermit sei das Allgemeine der Handstellungstheorie beschlossen. — Die vor derselben angeführten Eigenschaften des Anschlags bleiben für alle gleichmäßig strenge Forderung, und ebenso wird noch einmal wieder-

holt, daß eine vollkommene Handbildung in allen Formen gleich gewandt sein muß. Jede Hand muß ihre Natur, ihre Fähigkeiten und die Art und Weise äußerlicher Hülfsmittel studiren, mit denen sie an geeigneter Stelle die gewollte Tonfarbe wiederzugeben im Stande ist, und darnach unter den Stellungen wählen.

Für die Bildung der Hand aber auf methodischem Wege ist es nothwendig, mit einer einzigen festen Form zu beginnen, und sie so lange durchzuführen, bis sie zur andern Natur geworden ist. Hierauf erst sind die in den andern Formen beginnenden Hülfsmittel als Erweiterungen nach und nach hinzu zu nehmen. Eine Vermischung der verschiedenen Prinzipe im Anfange würde nur Verwirrung hervorbringen. Die Ruhe der Hand während der Fingerbewegung ist ein Haupterforderniß bei allen Stellungen. — Sie kann aber unmöglich erreicht werden, wenn für die Handstellung nicht ein festes Gesetz angeordnet wird. Ueberdem ist wahre Freiheit erst möglich, wenn die Regeln überwunden sind, und mit einer Regel muß allemal der Anfang gemacht werden. Ist die Ruhe der Hand auf Grund dieser Regel erreicht, dann können die andern Formen mit in den Unterricht hereingezogen werden.

Diesem Grundsatz getreu hat sich das nachfolgende System für die unter Nr. 1 angegebene Handstellung entschieden, und wird in consequenter Voraussetzung dieser wohl zu beachtenden Bemerkung nach und nach erst die Erweiterungen der übrigen Theorien an geeigneter Stelle aufnehmen.

Fünftes Kapitel.

Beginn der Studien. Individualität der Finger. Räumlichkeit der Lagen. Die Uebungen mit stillstehender Hand. Verwerthung des technischen Stoffs in angemessenen Compositionen.

Die in dem gewöhnlichen Verlaufe des Lebens den Bedingungen des natürlichen Hanges hingegebene Hand wird also einer ganz bestimmten Form unterworfen. Die Finger stehen gekrümmt, die Knöchel sind eingedrückt und bilden eine wellenartige Vertiefung, das Handgelenk steht ein wenig höher, die ersten Fingerglieder gehen ein wenig aufwärts in die Höhe, der Vorderarm geht vom Buge des Handgelenks aus nach

dem Ellenbogen ein wenig abwärts, die Hände werden auswärts gehalten, die Finger stehen frei und so weit auseinander, wie ihre auf fünf neben einander liegenden Tasten bestimmte Stellung es erfordert. Die Entfernung des Spielers von der Klaviatur ist so weit, daß die Arme beim Uebereinanderschlagen und Kreuzen bequem ihr Terrain bestreichen können, die Ellenbogen hängen, wie dem Zuge ihres Gewichtes folgend, bequem herab, die Füße stehen fest auf dem Boden, bei Kindern werden sie unterstützt; der ganze Habitus muß, abgesehen von einem Innehalten der vorgeschriebenen schön gerundeten Wellenlinie des Spielapparates, das Gefühl der Zwanglosigkeit annehmen. Auch die Brust wird nicht militärisch herausgebogen, sondern hält sich ganz bequem eher zurück als vor, eine Abspannung aller Muskeln, die aber jeden Moment zu energischer und lebhafter Schlagfertigkeit bereit ist, ist das Allgemeingefühl.

Die Schlagfertigkeit der Finger muß zunächst geübt werden. Wo der Einbug der Knöchel schwer vor sich geht, muß er durch Uebung erreicht werden. Er bedingt eine stahlfederartige Schnellkraft und Elasticität im Fingeranschlag. — Man legt zu diesem Zwecke die Hand platt auf den Tisch und zieht, während ihre Innenfläche die Platte desselben anschließend berührt, die Finger, den Daumen selbstverständlich mit inbegriffen, in die gekrümmte Form nach Innen. Diese Uebung bringt die Form trefflich zu Stande, und kann längere Zeit vor der Bekanntschaft mit der Klaviatur vorgenommen werden. — Ist die Stellung auf diese Weise so sicher, daß sie auf Commando sich auch in freier Luft bildet, so werden die Finger auf die Tasten gesetzt, und drücken in der ersten Zeit alle fünf fest herab, als ob sie eine Tischplatte vor sich hätten. Nach und nach erst wird eine genaue Ablösung der Tasten, nach dem Verhältniß der anschlagenden Finger, eingeführt.

Der Anschlag besteht aus Aufheben, Niederfallen und Andrücken. Jeder dieser Faktoren muß für sich geübt werden. Ein vollkommenes Ganze ist nur durch Vollkommenheit seiner Theile erreichbar. — Das Aufheben kann, nach einem oben (vor. Kap.) angegebenen Grundsatze, in erschwerender Anforderung so hoch als möglich gesteigert werden. Oft ist das bloße Hochhalten der Finger schon eine treffliche Uebung, und ist dieselbe vorzüglich auf den vierten und fünften Finger zu erstrecken. Das Niederfallen kann so lange immer kräftiger gefordert werden, als sich die Hand dabei nicht erschüttert, die unter allen Umständen die vollkommenste Ruhe behalten muß. Das Andrücken der Taste muß continuirlich, ohne Schwanken und Loslassen, ausgeübt werden. —

Die Anschlagsstärke muß bei allen Fingern gleich gebildet werden. Die dynamische Gleichheit ist das erste von der elementar sich hier aufbauenden Kunst geforderte Ideal, vergleichbar der geraden Linie in der Architektur, dem rein gestimmten Tone in der Musik. Jene ist ein geometrisches, der letztere ein arithmetisches, die Gleichheit der Fingerkraft ein physikalisches Ideal. Von dem letzteren geht alle Weiterbildung der Kunst aus.

Es muß auch die Anschlagshöhe gleich gebildet werden. Das erste Fingerglied muß sich deutlich gegen die Linie der Handdecke umbrechen, und bei allen Fingern denselben Winkel bilden. Vorher bildete sich die Anschlagshöhe absolut aus, jetzt tritt sie in das zweite Stadium der Relativität ein. Die Finger 3 und 2 müssen sich einschränken, die 4 und 5 anstrengen, und so lange üben, bis die ursprüngliche Anstrengung in den Zustand der vollkommensten Zwanglosigkeit übergeht. Das Eindrücken der Knöchel bis zur Vertiefung erschwert zwar ein wenig das Aufheben, kräftigt aber, in Folge dieser methodisch zulässigen Erschwerung, die Anschlagsthätigkeit der Finger und sichert die Stärke des Herabfallens. — Später glättet sich die Vertiefung der Knöchel zur normalen Horizontalität, die im ursprünglichen Gedanken dieser Handstellung vorliegt und worüber das vorige Kapitel berichtet hat. — Abgesehen von dem eben erwähnten Einflusse versinnlicht die Knöcheleinbiegung den ersten Sieg des Willens über die dem Naturstoffe anhaftenden Zähigkeit und Ungeschmeidigkeit aller Sehnen und Muskeln.

Auch der Vorderarm wird später ganz horizontal gehalten. Höher als die Hand darf er keines Falls stehen, indem er sonst seinen Einfluß mit der Kraftentäußerung der Finger vermischen und die Isolirung derselben beeinträchtigen würde. Auch strömt bei manchen Dispositionen das Blut zu sehr den Fingern zu und hemmt ihre Ausdauer. — Ein Niedrigerhalten hat geringere Nachtheile, es begünstigt im Anfange die Isolirung der Finger, und tritt erst später bei anderen Anschlagseffekten als ungünstig dem natürlichen Bedürfniß entgegen.

Die Uebungen beginnen im Einzelnen am besten mit dem Leichtesten; der leichteste Anfang garantirt allemal die sicherste Vollbringung des ersten Schrittes. Der dritte Finger ist von Natur der geschickteste und kräftigste. Die Anschlagsbeschaffenheit, die er hat, dient einstweilen als Norm für die übrigen Finger. Der Ton wird im Anfang zwar auch nicht gerade stark sein, in der Folge aber durch Uebung das im vorigen Kapitel bezeichnete proportionale Verhältniß einer der Fingerindividualität angemessenen Kraft und Entschiedenheit erreichen. — Alle

Finger müssen beim Anschlage ihre feste Form behalten, und je weicher und nachgiebiger die Bewegung im Knöchelgelenk ist, um so straffer die Krümmung der Vorderglieder bewahren, damit ein fester Widerstand gegen die Taste gewonnen wird. Auf diese Weise wird die Anschlagsthätigkeit rein auf den Punkt im Knöchelgelenk verwiesen, von dem sie abhängt, und auf dem nächsten Wege die Individualisirung des Fingers erreicht. Schlügen die Vorderglieder gleichfalls mit einer Bewegung an, so würde die Kraft vom Knöchelgelenk abgeleitet und auf mehrere Punkte vertheilt. Ein Gleiches geschähe, wenn die Hand oder der Arm mit in die Bewegung einträten.

Unter allen Schwierigkeiten, welche die widerstrebende Ungelenkigkeit der Hand dem Willen entgegenstellt, ist die im Knöchelapparat vorliegende die wichtigste und größte. Bei keiner Hand ist die Gefügigkeit im Knöchel von Natur schon genügend ausgebildet. In der Kräftigung und Lockermachung dieses Apparates liegt eine auf vieljährige Geduld und Mühe angewiesene Aufgabe vor, wofern im Aufheben und Niederfallen des Fingers diejenige Weichheit erreicht werden soll, die im vorigen Kapitel als das Allgemeinnothwendige vor der Theorie der Handstellungen angegeben wurde.

Was von dem dritten Finger gesagt wurde, gilt von den übrigen. Der zweite ist der nächst starke und geschickte. Seine Beweglichkeit ist wohl noch bedeutender, aber an Stärke weicht er dem dritten. In diesem Punkte muß er sich also zunächst in ein Gleichgewicht mit dem letzteren setzen. Dem zweiten schließt sich der fünfte an, doch hat er schon mit wesentlicheren Mängeln zu kämpfen. Ueberhaupt stellen die physischen Eigenschaften die Finger in Gruppen zusammen. Die Finger 2 und 3 gehören als die kräftigsten, 4 und 5 als die schwächsten zu einander, und der Daumen macht alleinstehend den Anspruch an eine ganz eigene Behandlung.

Der fünfte, schwächer und kürzer als der zweite, erfordert die doppelte Ausdauer in der Kräftigung; dazu kommt, daß sein etwas flacher gehaltenes Vorderglied ihm nicht von Hause aus den Nachdruck auf die Taste gestattet wie den Mittelfingern. Deshalb muß sein Anschlag stets auf größere Höhe Bedacht nehmen, um durch weiteres Ausholen größere Druckkraft zu erzielen. Diese Eigenthümlichkeit, die ganz zur andern Natur werden muß, hat in manchen Schulen die Regel veranlaßt, daß die Hand in der Gegend des Daumens etwas tiefer stehen soll, so daß sie nach dem fünften zu ein wenig in die Höhe geht. Hierdurch wird allerdings der letztere zu einer beständigen Benutzung

größeren Spielraumes angehalten, was ihm allmählig das Gleichgewicht mit den übrigen Fingern erwirbt.

Der schlimmste aber ist der vierte Finger. Die Natur setzt in seinen physiologischen Verhältnissen dem menschlichen Willen ein wesentliches Hinderniß entgegen. Der vierte hat innerhalb der Hand eine bei weitem unfreiere Lage als die anderen Finger, und ist deshalb schwächer und steifer. Sein Aufheben hat die geringste Höhe, sein Herabdrücken die mindeste Kraft. Bei keinem Finger bewegt sich die Hand so leicht mit und streben die Vorderglieder so beharrlich nach einer ausgestreckten Lage. Erfordert der fünfte Finger doppelten Fleiß, so ist hier der dreifache nothwendig.

Ein eigenthümlicher Finger ist der Daumen. An Stärke steht er gegen den dritten etwas zurück, selbst gegen den zweiten. Dies kommt einestheils von seiner Kürze, anderntheils von seiner liegenden Stellung. Beim Aufheben muß er sich mehr bemühen als die anderen Finger, weil er die Kraft dazu nicht aus einem so fest concentrirten Punkte her nimmt, wie ihn die Knöchel repräsentiren. Beim Herabdrücken muß er gleichfalls angestrengter thätig sein, weil ein liegender Finger, wie dies bei der Handstellung Nr. 2 erörtert wurde, nicht mit der Spannkraft anschlägt, als ein gekrümmter. Es setzt ihn auch die dem eingedrückten Knöchel innewohnende Stahlfederkraft nicht in Bewegung, und sein Bau besteht nur aus zwei Gliedern. Ueberdem folgt er beim Anschlage nicht dem natürlichen Zuge seiner Bewegung, welche auf eine Richtung nach Innen auf ein Zusammenschließen mit den übrigen Fingern hinneigt. Dazu kommt schließlich, daß er mit einer schmalen Seitenfläche anschlägt, oft sogar mit einem Minimum von Fläche, also des Vortheils einer nervigen Ergreifung der Taste verlustig geht. — Aus diesen Gründen bedarf der Daumen besonderer Ausbildung, um an Kraft und Geschicklichkeit mit den übrigen Fingern ins Gleichgewicht zu treten. — Hinsichtlich der Ausbildung der Kraft ist er jedoch in anderer Weise wieder glücklicher entschädigt. Er bewegt sich in einer weichen, nachgiebigen und muskulösen Fleischpartie, und seine Aufgabe besteht darin, die letztere zu einer gleichartigen Kraftentäußerung zu gewöhnen. Diese Aufgabe erweist sich bei consequentem Fleiße als dankbar, indem sich die Anschlagshöhe als die bedeutendste herausstellt. In Folge einer leicht angeeigneten großen Beweglichkeit muß die letztere sogar eingeschränkt werden, um die Idee der Egalität mit den anderen Fingern aufrecht zu erhalten. In der Gegend des Handgelenks ist innerhalb der Hand noch ein Glied des Daumens vorhanden, dessen Beweglichkeit mit zur Technik

desselben gehört, und in alle Aufgaben der letzteren theilnehmend eingreift. — Arm und Hand müssen nun beim Aufheben des Daumens wieder ganz ruhig verharren, der letztere erreicht dabei mit seiner Spitze etwa die Höhe des eingedrückten Knöchels vom zweiten Finger. Schwieriger ist das Herabfallen; um einen perlenartigen Schlag auszuüben, bedarf es besonderen Fleißes, da es immer mehr ein Herabdrücken als Fallen werden will. — Zu diesen Aufgaben kommt noch eine ganz eigenthümliche, die dem Daumen eine doppelte Geschicklichkeit auferlegt, nämlich die horizontale Anschlagsthätigkeit beim Untersetzen. Hierüber später.

Die Praxis beginnt nun mit der Kraftbildung der einzelnen Finger. Jeder fällt senkrecht mitten auf das Vorderfeld der Untertaste. Die ersten Uebungen geschehen alle mit gefesselter Hand, d. h. alle Finger bleiben fest auf den heruntergedrückten Tasten stehen, während ein einziger sich im Anschlage übt. Indem nämlich die Spannung des Aufhebens hervorgerufen wird, wird die Hand durch ein Gewicht gewissermaßen nach unten gedrückt. Damit sie feststehe, bedarf sie des festen Bodens, und indem die anderen Finger gegen denselben sich stemmen, erhält die Hand eine Stütze. Die Spannung des aufhebenden Fingers ruft somit auch in den übrigen Fingern eine reagirende Kraftäußerung hervor, und daher kommt es, daß die Bindung und die Uebung mit Stützfingern der Ausbildung des Fingerspiels den meisten Nutzen gewährt. Würde ein Aufheben der Finger ohne Bindung oder Stützfinger ausgeübt, so würde die Muskelkraft des Armes die Kraft zu dem nöthigen Widerstande gegen das nach unten ziehende Gewicht hergeben müssen, und die Hälfte des gymnastischen Nutzens den Fingern entzogen werden. Indem nun Stützfinger festhalten und ein anschlagender sich aufhebt, entsteht eine elastische Muskelspannung, die beiden Theilen zu gute kommt. Die Kraft wird in zwei Richtungen zerlegt, in eine aufdrückende und eine sich bewegende, und dieser diametrale Gegensatz fördert das Ganze.

Die ersten Uebungen werden langsam und recht anschaulich in jedem Theile der einzelnen Bewegungen ausgeführt, allmählig erst steigern sie sich zu einer mäßigen Schnelligkeit; eine größere würde längere Zeit noch zu vermeiden sein. Bei besonders ungünstigen Dispositionen ist jeder Einzelzug der Gesammtbewegung vom Lehrer einer genauen Kritik zu unterwerfen, also Aufschlag, Hochhalten, Niederschlag, Niederhalten jedes Fingers.

Jede Aufgabe muß bis zu einiger Vollkommenheit überwunden werden. Es wirkt zwar jede — vermöge eines Zuges der Sympathie

ein wenig auf die andere — aber keine darf ungelöst gelassen werden. Darf man auch im ersten Stadium nicht eine vollendete Auslösung aller Einzelatome erwarten, so muß zu diesem Ziele doch ein so tüchtiger Anlauf genommen werden, daß das Fehlende durch das Folgende in sicherer Aussicht bleibt.

Haben die Finger in der Normallage auf fünf Untertasten einige Sicherheit erlangt, so müssen die verschiedenen Lagenverhältnisse zur Betrachtung und Uebung kommen. In der ersten Lage hatten die Finger gleich breite und lange, gleich tief herabfallende und von gleicher Höhe aus zu beherrschende Flächen zu behandeln. Sobald Obertasten mit hinzugenommen werden, wird die Lage complicirter. Schmalere, höher gelegene, kürzere und dadurch zurücktretende, in einer zwiefachen Gruppirung zu 2 und 3 sich zusammenfügende Tasten legen sich zwischen die breiten unteren. Die mechanischen Bedingungen werden ungleich, aber die Tongebung und Anschlagsgüte muß ganz dieselbe Egalität erreichen.

Es giebt im Ganzen folgende fünf Lagen: 1) Alle Finger stehen auf Untertasten. 2) Die äußeren Finger 1 und 5 stehen auf Untertasten, die Mittelfinger entweder alle oder zum Theil auf Obertasten. 3) Einer der äußeren Finger steht auf einer Obertaste, der andere auf einer Untertaste, die Mittelfinger stehen wie in Nr. 2. 4) Die äußeren Finger stehen beide auf Ober-, die Mittelfinger auf Untertasten. 5) Alle Finger stehen auf Obertasten.

Der letzte Fall hat mit dem ersten in Hinsicht des horizontalen Verhältnisses die meiste Aehnlichkeit. Die Finger haben von derselben Höhe aus die Anschläge zu bilden. Nur sind die schmalen Tastenflächen schwieriger zu behandeln, und auch die Entfernung der Finger von einander ist ungleich geworden. Das Verhältniß dieser Entfernung kann sich fünf Mal ändern; es kommt darauf an, auf welcher Taste der Daumen steht. Der günstigste Fall trifft zu, wenn er sich auf cis, der ungünstigste, wenn er sich auf fis befindet; im letzteren entsteht eine Spannung zwischen den Fingern 3 und 4, was die Bethätigung des vierten erschwert, für seine Ausbildung aber doppelt nützlich ist. Jede Lage verändert die Aufgabe ein wenig, und die Finger finden hier bereits ein kleines, aber wichtiges Feld der Uebung vor.

Eine der schwersten Lagen ist die unter Nr. 4. Die Mittelfinger sollen die schmale Fläche der Untertasten, die sich zwischen den Obertasten befindet, zum Treffpunkte wählen. Da die Mittelfinger in vielen Händen fast zu stark für den letzteren gebaut sind, so müssen sie die Geschicklichkeit des Tastsinnes mehr anstrengen. Eine größere Zierlichkeit

und Schmiegsamkeit des Vorderg liedes wird dahin ſtreben müſſen, das Beſtreifen der benachbarten Obertaſten zu vermeiden. Die Lage der Hand iſt hier wie auch in der vorigen Nummer normal. Die Mittelfinger haben durch ein tieferes Herabfallen ihre Kraft behufs der Egalität in einem neuen Maaße zu ſtudiren. Die Ungleichheit der localen Bedingungen darf nirgends einen Einfluß auf die Anforderung der Tongleichheit ausüben. Beſonders wird in ſchnellem Spiel den Mittelfingern ſehr leicht etwas Gepreßtes, Befangenes anhaften, was durch ſorgfältige Kräftigung ausgeglichen werden muß.

Die anderen Stellungen haben eine mittlere Schwierigkeit. Stehen die äußeren Finger auf Unter-, die mittleren auf Obertaſten, ſo wird hier zum erſten Male die normale Form der Fingerhaltung geopfert. Das Vorderglied der Mittelfinger legt ſich dachartig ſchräg, faſt ausgeſtreckt — keinesfalls aber ganz gerade — auf die Obertaſte. Hier herrſcht alſo eine Formungleichheit und eine Lagenungleichheit, und beides muß durch das Egalitätsſtudium in ſeinem Einfluſſe vollkommen aufgehoben werden. Die ausgeſtreckten Finger müſſen mehr drücken, da ſie des Vortheiles jenes feſten Widerſtandes der gekrümmten Fingerſpitze verluſtig gehen. Auch bedürfen ſie hinſichtlich des Aufhebens größerer Anſtrengung, da die Anſchlagsfläche ohnehin ſchon höher liegt, und das Anſchlagsmaaß im Ausholen nicht verlieren kann. Beſonders ſchwer wird der Fall, wo nur der vierte Finger eine Obertaſte zu beſpielen hat, und alle anderen Finger auf Untertaſten ſtehen. — Daß der Treffpunkt auf Obertaſten überhaupt wegen der ſchmalen Fläche ſchwer iſt und beſonderer Behandlung bedarf, iſt etwas, das auf alle dieſe Fälle Bezug hat.

Steht der Daumen auf einer Obertaſte, ſo wird die ganze Hand in das Terrain der letzteren mehr hineingezogen, und zu einer ſeitens des fünften Fingers mehr auswärts gebogenen Stellung genöthigt. Die Mittelfinger haben wie in Nr. 4 die Schwierigkeiten im Treffen des ſchmalen Theiles der Untertaſten zu überwinden, und der Daumen eine ſich mit der Obertaſte ein wenig kreuzende Stellung einzunehmen. Da der letztere ſeiner Lage gemäß mehr zu Untertaſten hinneigt, ſo hat dieſe Stellung etwas ſehr Unbequemes, und bedarf beſonderer Behandlung, um die Aufgabe der freien und egalen Kraftgebung vollkommen zu überwinden.

Steht endlich der fünfte auf einer Ober-, der Daumen auf einer Untertaſte, ſo kann ſich bei weiterer Ausſpannung des fünften der Fall ereignen, daß ſein Vorderglied ganz horizontal gehalten wird, z. B. in

der Lage f g a h dis. Hier tritt also seine Aufgabe in ein ganz neues Verhältniß; soll er egal stark spielen, so muß er alle Kraft im Aufheben und Aufdrücken aufbieten.

Somit ist die lange Kette der eifrigen Fingerstudien in fünf kleinen Kapiteln eröffnet, von denen jedes eine reiche Ausbeute gestattet. Die Finger sollen unabhängig werden, sie sollen dem auf Gleichheit der Tongebung hingerichteten Inhalte des Willens mit solcher Leichtigkeit unterthänig werden, daß sie aus Instinkt ohne besondere Anstrengung seine Idee ausführen. Die fünf so verschiedenartig individualisirten, so ganz abweichend gebauten und gestellten Spielhebel sollen alle Verschiedenheit äußerlicher Bedingungen negiren, und ihre Eigenschaften und Kräfte so sorgfältig gegen einander abwägen und ausgleichen lernen, daß sie sich die mathematische Egalität eines künstlichen Mechanismus bis zur anderen Natur aneignen. — Der Naturzustand des Materials ist damit in die erste Sphäre der künstlichen Schulung eingetreten. Die unmittelbare ungeschiedene Einheit der natürlichen Hand ist in eine Zahl von Gegensätzen und Unterschieden getheilt, das ursprünglich Eine in fünf Theilen besonders individualisirt — aus dem langen Kampfe dieser in unzählige Verhältnisse gegen einander tretenden Einzelkräfte — soll sich die Einheit wieder gewinnen. Dann aber wird es die künstliche geworden sein.

Indem die gefesselte Hand, d. h. das Spiel mit liegen bleibenden Fingern noch längere Zeit Grundlage bleibt, hat sich doch das Maaß dieser Fesselung zu verringern, und die Uebungen, die vorher mit einem einzigen Finger geschahen, müssen 2, 3, 4 Finger allmählig combiniren, das absolute Kraftmaaß muß beständig in der Gewinnung relativer Gleichheit einen neuen Inhalt suchen.

Jetzt tritt ein neues Moment hinzu, welches diese Aufgabe theils befördert, theils aber auch für sich von höchster Wichtigkeit ist, indem es in das rein Technische die ersten Elemente des musikalischen Inhalts legt: dies ist der Rhythmus. Nichts fördert die Genauigkeit, Kraft, Präcision, die vollkommene Unterordnung der Finger unter die Idee so wesentlich als taktmäßiges Ueben, und so einfach die bis jetzt gewonnenen Tonverbindungen sein mögen, so müssen sie sich an dieses Urelement der Musik schon gewöhnen. Sie legen damit den Keim zu den reichsten späteren Gebilden.

Die elementarste Form des Rhythmus ist die Gleichtheilung der Tonlängen. Die Zeit von einem Anschlage bis zum nächstfolgenden muß überall dieselbe Dauer haben, ja es kann sogar gefordert werden,

daß die zu jedem Einzelschlage nöthigen Bewegungen im Gleichmaaß geschehen. Eine militairische Regularität muß Aufschlag, Niederschlag und Aushalten bei jedem Finger auf gleiche Weise bestimmen. Die Muskelthätigkeit fügt sich einem neuen Gesetze, und dies kräftigt sie. Außerdem ist die Gleichheit der Zeitlängen, die unmittelbare Einheit der Maaßtheile, die Gewöhnung des Gefühls für ein Maaß überhaupt, welches die unendliche Zeitausdehnung theilt, das Element, woraus sich später aller Rhythmus ergiebt. Der universelle Formengeist wird in ganz gleichen Zeitlängen auf seine Urbestandtheile zurückgeführt. Wie dem unendlichen Reiche der räumlichen Formen die geometrische Linie als ursprünglichstes Ideal zu Grunde liegt, so der unendlichen Fülle der zeitlichen Formgebilde die einfache Regularität lauter gleicher Längen.

Die Mechanik hat somit in der Egalität jetzt ein vierfaches Ideal von Regularitäten durchzuführen, nämlich: 1) die Gleichheit der Tongebung; 2) die Gleichheit der Tonlängen; 3) Gleichheit der Fingerhaltung; 4) Gleichheit der Bewegungen.

Es herrscht ein sinniger Parallelismus zwischen der productiven und reproductiven Seite der Klaviermusik. Was der Rhythmus im Sinne des Inhaltes bedeutet, und wie er sich aus den einfachsten Elementen zu immer reicherem Geiste entfaltet, überträgt sich auch auf die Entwickelung der Technik. Die bloße Lockerheit und Kraft der Finger ist immer noch einem gewissen rohen Naturzustande vergleichbar. Diese Eigenschaften sind nichts weiter als unbegrenztes Material, das der Form bedarf. Unter der rhythmischen Gewalt nimmt diese technische Kraft erst Cultur, Fügsamkeit, Feinheit und plastische Schönheit an.

Aus Rücksichten des praktischen Nutzens, dem sein Recht in einer praktischen Lehre stets zu wahren ist, ist die Summe der gleichlangen Anschläge in Gruppen von je vier einzutheilen. Einfacher wäre freilich die Zwei- oder Dreitheilung, wie denn ja auch in der Geometrie eine halbirte Linie oder ein Dreieck früher construirt wird als ein Quadrat. Aber das letztere ist formfester, und durch Vereinigung der zwei- und dreitheiligen Regularität ein vollendeterer Rhythmus als die vorangehenden Elemente. Und so ist denn entweder jeder Anschlag mit einer Zahl zu benennen und die Uebung in viertheilige Gruppen zu theilen, oder bei noch elementareren Anfängen kann schon bei jeder Einzelbewegung die rhythmische Exactität eintreten; der Aufschlag erhält die Zahl 1, der Niederschlag 2, das Ausharren 3 und 4.

Die Finger combiniren sich nun in allen möglichen Zusammen-

setzungen zu einfach sich ablösenden Tonfolgen; später auch zu gleichzeitigen Anschlägen. Zuvörderst also Daumen und Zweiter. Die ungleichen mechanischen Bedingungen beider werden besonders auf Seiten des Daumens hervortreten, welcher beständig die Hand mit in Bewegung zu setzen geneigt ist. Es wird darnach gestrebt werden müssen, beider Finger Kräfte in Allem zur Gleichmäßigkeit abzuwägen. Hierauf verbindet sich der Daumen mit den Fingern 3, 4, 5 zu gleichen Bedingungen, dann der zweite Finger der Reihe nach mit dem dritten, vierten, fünften u. s. f. Es ist die dankbarste Zusammenstellung, und die Praxis wird gut thun, aus folgender einfachen Combinationstabelle die ersten Uebungen zu bilden.

I. Die einzelnen Fingerübungen der Finger 1, 2, 3, 4, 5.

II. Die Combination von zweien: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, 4 5.

III. Die Combination von dreien: 1 2 3, 1 2 4, 1 2 5, 1 3 4, 1 3 5, 1 4 5, 2 3 4, 2 3 5, 2 4 5, 3 4 5.

IV. Die Combination von vieren: 1 2 3 4, 1 2 3 5, 1 3 4 5, 2 3 4 5.

V. Alle fünf: 1 2 3 4 5.

Im Anfange ist längere Zeit jede Hand gesondert zu üben; die Vollkommenheit des Ganzen ist um so größer, je sorgfältiger sie im Einzelnen vorgebildet ist. — Bedenkt man, daß die Erfindung von Fingerübungen vollkommen freies Feld hat, wenn sie jene in den fünf Gruppen enthaltenen Zahlenverhältnisse mit Wiederholungen einzelner oder mehrerer Bestandtheile mit Doppelgriffen mit allen möglichen Umsetzungen in die Form drei- oder viertheiliger Gruppen bringen will, so ist es nicht zu verwundern, daß es eine ziemlich große Zahl von Werken giebt, die nichts als Fingerübungen enthalten. — Es sei hier nur ein Beispiel gegeben, welches die erste Nummer der dritten Reihe 1 2 3 ausführt: 1 2 3 1, 1 2 3 2, 1 2 3 3, 1 3 2 1, 1 3 2 2, 1 3 3 2, 1 3 2 3, 1 3 1 2, 1 2 1 3. — Zwei über einander stehende Zahlen bedeuten einen Doppelgriff:

$$1\,\frac{2}{3'}\;\;1\,\frac{2}{3}\,\frac{2}{3'}\;\;1\,2\,\frac{2}{3'}\;\;1\,3\,\frac{2}{3'}\;\;1\,2\,\frac{1}{3'}\;\;\frac{1}{2}\,3,\;\;\frac{1}{2}\,3\,3,\;\;\frac{1}{2}\,\frac{1}{2}\,3,$$

$$\frac{1}{3}\,2\,\frac{1}{3'}\;\;\frac{1}{3}\,\frac{1}{3}\,2,\;\;\frac{1}{2}\,\frac{1}{3'}\;\;\frac{1}{2}\,\frac{2}{3}.$$

Ferner lassen sich aus zwei neben einander liegenden Beispielen Zusammensetzungen bilden:

1 2 3 2 1 2 3 1, 1 2 3 2 1 2 3 3, 1 2 3 2 1 3 2 1, 1 2 3 2 1 3 2 2, 1 2 3 2 1 3 3 2, 1 2 3 2 1 3 2 3, 1 2 3 2 1 3 1 2, 1 2 3 2 1 2 1 3,

$$1\,2\,3\,2\,1\,\frac{2}{3}\,1\,\frac{2}{3},\quad 1\,2\,3\,2\,1\,\frac{2}{3}\,1\,\frac{1}{3},\quad 1\,2\,3\,2\,1\,2\,\frac{3}{2}\,\frac{3}{2},$$

$$1\,2\,3\,2\,1\,2\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{3},\quad 1\,2\,3\,2\,\frac{1}{3}\,2\,\frac{1}{3}\,2,$$

und so fort bis ins Unendliche.

Hier fing überall der Daumen an; läßt man die Finger 2 und 3 beginnen, so ergeben sich gleich lange neue Reihen. Bei vier Zahlen vermehrt sich die Mannigfaltigkeit, und bei der Anwendung aller fünf Finger bei der genannten Freiheit von Wiederholungen, Doppelgriffen und rhythmischen Figurationen wächst sie abermals. Bisher war die Hand gefesselt. Es wird angenommen, daß die nicht betheiligten Finger fest auf ihren Tasten standen; im letztgenannten Falle erst wird die Fessel abgeworfen und die Uebungen ohne Stützfinger treten nun ein. — Sie bilden ein zweites Stadium in der Fingermechanik. Ganz irrig ist es, die letztere mit denselben beginnen zu lassen, wie frühere Etüdenwerke die Gewohnheit hatten. — Die Ruhe der Hand muß vorbereitet sein, ehe die Stützfinger weggelassen werden, denn eine freistehende Uebung ist schwerer als eine sich stützende, wenn es auf die sehr wichtige Innehaltung der ruhigen Handform ankommt.

Die Uebungen ohne Stützfinger befolgen in Allem die frühere Theorie, nur haben sie im Anfang, aus den eben erörterten Gründen sorgfältiger die Handform zu überwachen, jedes unnütze Ausstrecken nichtspielender Finger, jede zwecklose Bewegung zu unterdrücken. Bei aller äußerlichen Freiheit muß die höchste Festigkeit der Form obwalten. Diese Uebungen gestatten noch eine reichere Ausbeute als die früheren, und verbinden sich mit demselben zu einem vollständigen Cyklus sogenannter stillstehender Fingerstudien.

Für die ganze Mechanik gilt das Gesetz, daß jeder ihrer Theile gleich wichtig und gleich nothwendig ist, daß zwar aus methodischen Rücksichten ein System vom Leichteren zum Schwereren, vom Einfacheren zum Complicirteren herstellbar ist, daß aber im Geiste das Ganze stets lebendig und in Uebung bleiben muß. Keine Form hat ihren Sinn nur in dem Vorbereiten einer höheren. Es darf also das Kapitel der gefesselten Uebungen beim Eintritt in die freien keineswegs als überwunden betrachtet werden, ebensowenig wie die letzteren bei der Kenntnißnahme folgender Stufen. Im praktischen Studium muß zeitweise zwar eine Bevorzugung des Neuen eintreten, immer aber das Alte wieder erneuert und weiter gefördert werden. Auch wirkt eins auf das Andere, und ein Kennzeichen richtiger Bewältigung jeder neuen Aufgabe wird

immer darin bestehen, daß sie gleichzeitig die vorangegangenen weiter gefördert hat. — Alle Formen stehen im genauesten Zusammenhange, die spätesten ruhen auf den ersten, und diese vollenden sich in allen folgenden.

Die Uebungen mit stillstehender Hand sind ein sehr umfangreiches Material, und seine Ueberwindung ist ein sehr ansehnliches Resultat. Es ist damit der erste und schwerste Schritt in ein der natürlichen Hand ungewohntes Gebiet gethan. Die hier gewonnene Unabhängigkeit der Finger ist dem Schaffen eines Materials vergleichbar, an dem von nun an nur geformt und gebildet wird; die Hauptsache war die Schöpfung desselben, und das Verdienst der letzteren fällt gerade in die elementaren Uebungen. Sie sind die Grundlage zu Allem, und nicht genug kann von Seiten des Lehrers auf Consequenz und Geduld in ihrer gewissenhaften Ueberwindung gedrungen werden.

Von der Theorie zur Praxis, von der Regel zur Anwendung. Dieser Grundsatz gilt in jeder Methodik, welchen Inhalt sie auch behandeln mag. Alle Mechanik ist todt, wenn sie des musikalischen Geistes entbehrt. Damit sei nicht der Stab gebrochen über Theorien, die die Hand wirklich zur Maschine machen wollen, auch nicht einmal über äußerliche Hülfsmittel, die je nach den Bedingungen der Bauart der Hände oft fördernd, oft zwecklos angewendet werden. Es muß nur der Zeitpunkt nicht verabsäumt werden, wo das Mechanische in den Dienst des Geistes tritt.

Sobald die Finger den ersten Schritt in der Unabhängigmachung gethan haben, müssen sie lernen sich im Bedürfnisse höherer Anforderungen ihrer Fähigkeiten zu bedienen. Mit dem Gymnastischen muß das Musikalische nicht nur gleichzeitig angeregt werden, sondern jenes muß sein Ziel und seine Aufgabe in dem letzteren suchen. Die ganze Ausdehnung dieser Aufgabe in dem vorliegenden Werke zu erschöpfen, kann natürlich nicht beabsichtigt sein. Der musikalische Gehalt wird seine besondere Analyse erhalten; den Parallelismus zwischen technischem und inhaltlichem Fortschreiten auf allen Punkten durchzuführen, ist deshalb unzulässig, weil jede Individualität ihren besonderen Entwickelungsgang nimmt, und etwas Allgemeingültiges nur in einer gesonderten Betrachtung des technischen und musikalischen Theiles zu ermöglichen ist. Es wird daher nur für das erste Stadium ein Fingerzeig für die Verbindung des Mechanischen mit dem Geistigen ertheilt, und bei den übrigen Kapiteln

nur im Allgemeinen die Beibehaltung dieses combinirenden Lehrganges vorausgesetzt.

Die starre Geschlossenheit und rhythmische Zusammengedrängtheit mechanischer Studien, die überwiegende Monotonie dieser Elemente nach Dynamik und Taktmaaß ist selbst in rein technischem Sinne nur von einseitiger Bildungskraft. Zunächst ist es der Rhythmus der praktischen kleinen Musikstücke, die hier zur Anwendung kommen, der in seiner größeren Mannigfaltigkeit auch die Gefügigkeit der Finger in einer ganz anderen Weise bestimmt, als eine einseitige Gleichmäßigkeit mechanischen Taktmaaßes. Die Bewegungen in kräftiger Präcision und Ausdauer sind Sache der Fingerübungen, ihre Freiwerdung, Natürlichkeit, Weichheit und Grazie vollendet sich erst im Eingehen auf Compositionen. Beide Seiten des Klavierspiels stehen zu einander wie Regel und Beispiel, Grammatik und Lectüre, Schule und Leben. Die Finger müssen nicht bloß vom Geiste der mechanischen Regel aus ihre Bewegungen ausführen, sondern von einer Empfindung, die tiefer liegt, selbstständiger zur Productivität anregt, und sie von Seiten ihrer nervösen, innerlich mit der Seele sympathisch zusammenhängenden Eigenschaften belebt. Diese Seite gehört wesentlich mit zu dem, was ein gut geschulter Finger verstehen muß. Deshalb muß jede neu gewonnene mechanische Fähigkeit sogleich in die höhere Sphäre hineingezogen, das Ganze, die Verschmelzung beider Seiten zu einem Einheitlichen, darf nicht außer Augen gelassen werden. Eine zu lange Auseinanderhaltung derselben wird immer mit dem Nachtheil einer gewissen technischen Rohheit verbunden bleiben. Die Mechanik muß klingender Geist, und der musikalische Geist seelenvolles Fingerspiel werden. Nur unter dem Einwirken des höheren Inhaltes löst sich die militairische Geschlossenheit und eingeschulte Sclaverei der Technik auf, in den Schwung der Grazie.

Die praktische Literatur, die hier eintreten kann, umfaßt natürlich ein beschränktes Material, einen meist auf fünf Töne hingewiesenen Umfang. Was sie aber den mechanischen Kenntnissen hinzubringt, ist größere Mannigfaltigkeit des Rhythmus, eine freiere, nicht so gedrängt sich auslegende Bethätigung des rein Mechanischen, und die Erhebung der sinnlichen Mittel in das Interesse der musikalischen Empfindung. — Das rein Mechanische wird hier namentlich mehr vom Accente belebt werden müssen.

Im vorangehenden technischen Theile wurde derselbe noch nicht gefordert. Wo auf Gleichbildung der Kraft gesehen wird, kann der Accent nachtheilig wirken, indem er die unbetonten Töne leicht zu sehr in den

Hintergrund drängt. Es muß überhaupt erst eine gewisse Kraft des Anschlags und Sicherheit in der Egalität erworben sein, bevor der Accent eingeführt werden kann. — Ist das Fingerspiel für denselben reif geworden, so gewinnt es allerdings in ihm ein sehr förderliches Mittel zu neuer Kraft und Elasticität. Im praktischen Theile nun wird der Accent behufs einer übersichtlichen Darstellung und eines tiefer eingehenden rhythmischen Verständnisses nothwendig, und wird von hier aus auch in die mechanischen Studien übergehen dürfen. Die Anfänge und Haupteinschnitte aller Takte erhalten eine über die gewöhnliche Tongebung hinausgehende Kraftanspannung, die übrigen Töne eine zwar deutliche, aber minder hervortretende Kernhaftigkeit. Dies giebt technisch und geistig ein neues Element.

Im Anfang spielen beide Hände gleiche Töne; dies knüpft sich am leichtesten an die Fingerübungen an; oder gleiche Finger spielen; auch dies wird in den letzteren vorbereitet worden sein, wenigstens müssen beide Weisen zur Beförderung der Unabhängigmachung geübt sein. — Jede hat ihren Vorzug. Bei dem Spiel gleicher Finger kann die Gleichbildung der Anschläge besser überwacht werden. Das Zusammenspiel gleicher Töne mit verschiedenen Fingern ist schon eine schwerere Aufgabe; die Egalität schwebt schon mehr in Gefahr, die Aufmerksamkeit geht über das rein Mechanische schon hinweg in die Verhältnisse der Klänge, und die Mechanik beweist einen höheren Grad. — Die Handstücke werden nicht nur von beiden Seiten vielfach Gebrauch machen, sondern noch ganz neue Zusammenstellungen hinzufügen. Denn die Gewohnheit der Fingerübungen stellt dem Inhalte zu enge Grenzen. Es werden nunmehr auch verschiedene Töne und verschiedene Finger zusammentreffen. War bei den Fingerübungen die Dauer der gleichzeitig gespielten Töne gleich, so wird nunmehr diese Gleichheit in mannigfache Verschiedenheit übergehen. Der eine Finger wird stehen bleiben, während der der anderen Hand weiter geht; bei Pausen treten neue Anforderungen ein, das Eintreten in gewissen Zeitabschnitten fordert große Exactität. Zu der erweiterten Taktmäßigkeit kommt besonders die Reinheit als etwas wesentlich Neues hinzu. Bei den Fingerübungen wandelten alle Bewegungen in einem vorgeschriebenen Geleise; dieses Maschinenartige hört nun auf, der locale Instinkt der Finger wird in erhöhtem Maaße gebildet. Die Uebungen zogen ein Räderwerk gewissermaßen auf, in dem sich die Finger ohne Gedanken bewegten; der Ton als einzelner verlor alle Bedeutung, er ging als lebloses Individuum in der Regularität des Ganzen auf. In den Handstücken tritt jede Tongruppe als gesonderter

Gedanke auf, und die Finger müssen ihre Anschläge entfalten, ohne sich im mechanischen Zuge eines bequemen Geleises zu befinden. Die Sicherheit wird daher in höherem Grade gefordert und entwickelt, zu der früheren schlichten Kräftigkeit tritt jetzt die Geschicklichkeit. Der mechanische Instinkt muß bewußter werden. Das maaßlos Ausgedehnte der Mechanik muß sich zu kleineren, schneller wechselnden Formen einschränken. Es ist ein großer Unterschied, dieselben im continuirlichen Schnellzuge oder im geistigen Bedürfnisse der Mannigfaltigkeit zu entfalten. Beides vereinigt, ergiebt erst wirkliche Technik.

Einen ferneren Gewinn bringen die Handstücke in dem Hinzutreten langer Töne. Die im Anfange langsame Bewegung der Fingerübungen war etwas Anderes. Sie wurde aus mechanischen Ursachen verlangt, und der Gedanke dabei nur auf die Genauigkeit äußerlicher Ausführung hingeleitet. Die Töne behielten nur im Sinne ihres mechanischen Gewichtes Bedeutung. Jetzt aber erhalten sie durch die Melodiegebung einen musikalischen Sinn. — Zwei große Hauptfaktoren treiben das Gebäude der Musik aus ihren Keimen hervor: Gesang und instrumentale Erweiterung. Die letztere wurde in den Fingerübungen und schnelleren Noten der Handstücke in Angriff genommen, der Gesang kommt jetzt in den langen Noten hinzu. Wenigstens tritt er in ihnen entschiedener in sein Recht als in gesanglichen Momenten, die wohl hie und da auch in passagenartigen Stellen vorlagen. Die Finger werden also nicht bloß spielen, sondern auch singen müssen. Längeres Aushalten auf den Tasten wird hier schon derjenigen Druckkraft vorarbeiten, die wir später genauer als den Kern des gesanglichen Anschlags kennen lernen werden.

So erhalten also im Praktischen die Finger die genannten rhythmischen und toninhaltlichen Erweiterungen als Ergänzung zu dem Technischen, und das Gehör des Spielers wird durch melodische und harmonische Reize angeregt. Was hier auf dem elementaren Standpunkte ausführlicher nachgewiesen wurde, erfüllt sich fortdauernd in der Folge, für welche, wie bemerkt, ein stetes Uebergehen der Mechanik in das Musikalische vorausgesetzt wird. Das letztere wirkt immer ergänzend auf das rein Technische, das bei fortgesetzter Abgeschlossenheit etwas Rohes an sich tragen würde. Mit dem Weiterschreiten der Mechanik muß der Geschmack nicht nur gleichen, sondern besser noch voraneilenden Schritt halten.

Die nächste Erweiterung der Mechanik besteht in Vergrößerung und Verengerung des von fünf Fingern bei stillstehender Hand zu umfassenden Raumes. Die engere Lage entsteht, wenn die fünf Finger einen kleineren Raum als den von fünf Untertasten bespielen, z. B. c cis d e fis. Die engste Lage entsteht durch chromatische Besetzung der Tasten: c cis d dis e. Weitere Lagen werden gebildet, wenn die Finger über den Raum von fünf benachbarten Untertasten hinausreichen: z. B. c d fis gis ais. Die weiteste Lage entsteht, wenn die Finger den ihrer weitesten Ausdehnung möglichen Raum bei sonst unverrückt stillstehender Hand bespielen. Ein Theil dieser Fälle fand schon bei Erwähnung der Obertastenlage seine Andeutung, nur wird behufs ausschließlicherer Uebung diese technische Aufgabe in umfassenderer Form hier noch einmal namhaft gemacht. Für die Praxis ist es nicht unpassend, die Fingerübungen von Anfang an nur in Zahlen aufzuschreiben, und durch verschieden vorgeschriebene Lagen dieselben sogleich von einer in die andere zu übertragen. So wird z. B. für die Normallage die Reihenfolge c d e f g festgesetzt, und die Summe aller Fingerübungen auf solche bezogen. Hierauf wird dieselbe Summe auf die Lage c e f g a oder c e fis, gis, ais, oder c e g a h u. s. w. übertragen und durchgeübt. Der Schüler hat die Uebertragung leicht, macht sich nach den einfachsten Regeln der Combination und Permutation die Zahlentabelle selbst, und das Ganze erfordert schriftlich nur wenig Raum.

Alle möglichen Lagen aufzuzählen, ist ebensowenig nöthig als sie durchzuüben. Schwerlich hat je eine normal gebildete Hand alle möglichen Fingerübungen in allen möglichen Formen studirt. — Jede Hauptgattung wirkt auf die andere, die vollkommene Weichheit aller Bewegungen und Leichtigkeit in dem Willfahren aller Glieder und Gelenke ist das Hauptziel, und dieses wird oft mehr durch die Art als die Menge der mechanischen Uebungen gewonnen. Zudem haben die Hände verschiedene Naturen. Die eine gewinnt das Wesentliche schon durch die Hälfte der hier bis jetzt verzeichneten Uebungen, die andere wird des ganzen Umfanges bedürfen, um die rechte Qualität des Anschlags zu erreichen. — Ebenso ist das Bedürfniß der Ausdauer bei ein und derselben Art von Uebungen verschieden, was die eine Hand spielend erwirbt, erringt sich die andere durch unsäglichen Fleiß.

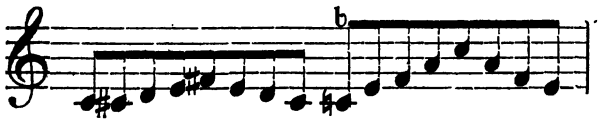
Die eben angegebenen Grenzen lassen sich nach beiden Seiten noch erweitern, und eröffnen noch neue Aufgaben. Die enge Lage kann sich durch Auslassen von Fingern noch mehr zusammenziehen, und die weite, durch Aufgeben eines gleichzeitigen Besetzthaltens aller fünf Tasten, vergrößern. So kann z. B. durch Uebergehung des zweiten Fingers die

chromatische Englage von c bis dis gelegt, durch Auslassung mehrerer Finger von c bis d, in engster Form von c bis cis gebracht werden, wobei c mit dem Daumen cis mit dem fünften gespielt wird. Die Mechanik muß, wenn sie unter Umständen auch nicht der ganzen Summe aller auf einen Begriff gehenden Fälle zur Uebung bedarf, doch die Hauptunterschiede sämmtlich versuchen. Auch die engste Lage muß erst langsam, dann bis zur Trillerschnelligkeit geübt werden. Dies führt auf die Fälle in allgemeiner Form, wo zwei chromatisch beisammenliegende Töne mit nicht benachbart liegenden Fingern als Triller geübt werden. Also in folgenden Zusammenstellungen 2 und 5, 2 und 4, 3 und 5. Die Hand kann dabei gefesselt, halb gefesselt und frei stehen, es können mehrere Finger festliegen, oder einer, oder keiner, z. B. h und d können mit den Fingern 1, 5 festgehalten werden, und c, cis mit 2 und 4 trillern. Diese Uebungen führen auf die Triller in allgemeinstem Umfange, die im Grunde in das Kapitel stillstehender Studien mit hinein gehören. Auch sie müssen in allen möglichen Fingercombinationen geübt werden, also mit folgenden Gruppen: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, 4 5, und zwar in halben Tönen sowie in ganzen. — Bis zur vollendeten Schönheit werden sie freilich im ersten Studium der Mechanik noch nicht gelangen; es wurde aber eben bereits darauf aufmerksam gemacht, daß beim Fortschreiten zu neueren Aufgaben auf die früheren fortwährend zurückzublicken sei, und die noch nicht ganz gelösten Schwierigkeiten beständiges Uebungsmaterial bleiben müssen. Dasselbe gilt von den Tremoloübungen, die in einfachster Gestalt schon unter den ersten Fingerübungen vorkommen, als selbstständiger Zweig aber eine bevorzugte Beschäftigung auch ferner in Anspruch nehmen.

Gleiches ist über die Spannungen zu sagen, welche einen eigenen Zweig von Technik, eher als Triller und Tremolo ausmachen, da sie Grundlagen eines weit ausgelegten Gebietes von Formen sind. Sie werden als solche auch später erst am geeigneten Orte ihre Ausführung erhalten. Hier lernt die Hand versuchsweise, mehr als ernsthaft, ihr Gebiet kennen. — So lange die feststehende Hand den Raum noch bedeckt den sie bespielt, hat die Spannung erst ein mittleres Maaß angenommen. In erweiterter Gestalt, nöthigt sie die Hand ihre ruhige Stellung aufzugeben, und nach der Seite der äußersten Töne sich behufs des Anschlags ein wenig hinzuziehen. — In der Mitte können Finger auf der Taste festliegen oder nicht; am besten übt der erste Fall die Dehnung der äußeren Finger, auf die hier am meisten ankommt. Doch müssen auch die Entfernungen der übrigen Finger unter einander durch

fleißiges Ueben an der Klaviatur, und ohne die letztere an jeder geradlinigen Fläche, oder wohl gar durch Unterstützung der andern Hand, ohne Anlehnen an festen Widerstand erweitert werden. — Für den bis jetzt errungenen Standpunkt ist aber aus Rücksicht für die feste Formbildung der Hand, nur beiläufig auf diese Studien einzugehen, und mehr an dem Umfange der Sexte, Septime, höchstens der Octave fest zu halten. Denn die gekrümmte Fingerhaltung und die Federkraft des Anschlags gehen bei weiteren Anstrengungen verloren.

Verbindet sich die Normallage mit einer weiteren oder engeren, oder treten die letzteren unmittelbar zusammen, so bildet sich eine neue Gattung mechanischer Studien, die in einer Seitenbewegung oder Seitenfortrückung der Finger besteht. Bisher hielt die Anschlagsthätigkeit an der senkrechten Linie fest, hier muß sie gleichzeitig mit derselben eine horizontale verbinden. — In folgendem Beispiele rückt jeder Finger sobald die Figur bei b begonnen



in horizontaler Richtung ein wenig nach rechts, und würde, wenn die enge Lage wiederkehrte um eben so viel wieder nach links zurückgehen müssen. Im Anfange ist die horizontale Bewegung genau der senkrechten voranzuschicken, und müssen die Finger erst sorgfältig die für eine Lage nöthige rnhige Stellung eingenommen haben, bevor sie zur senkrechten Anschlagsbewegung übergehen. Was aber eine gute Methodik im Anfange sondert, muß sich später zu einem Einzigen verschmelzen. In Wirklichkeit wird der Finger bei geläufiger Behandlung solcher Fälle zu bogenartigen Anschlagsbewegungen gezwungen. Dem Fingergefühl ist dabei praktischerseits der Rath zu ertheilen, die senkrechte Fallbewegung im Vordergrunde der Willensbethätigung zu lassen, damit das herabperlende Moment des Anschlags nicht leidet. Denn gar zu leicht geht der letztere in solchen Fällen auf eine so flache Bethätigung zurück, daß der Finger die Taste nicht mehr fallend, sondern wischend herabdrückt, was einer der größten Fehler ist. — Perlend muß der Anschlag unter allen Umständen bleiben; der freie Fingerschwung gleich dem freien Hammerschwung muß ein edles freies Tonelement bilden.

Sobald die Mechanik die bis jetzt innegehaltenen Grenzen, nach welcher Richtung es sei, überschreiten will, bedarf sie neuer Mittel. Wir betrachten zuerst den Fall der Fingerbethätigung für noch engeren

Raum als den in zwei chromatischen Nachbartönen enthaltenen, und gehen dann zu den die Klaviatur auf und nieder wandelnden Formen über.

Der erste Fall tritt ein, wenn ein einziger Ton in Wiederholungen von zweien oder mehreren Fingern bespielt wird. Sowohl die Mechanik als die Tongebung ist hier zu einer vom Bisherigen wesentlich abweichenden Modification gezwungen. Die Töne können hier nicht gebunden werden, und der Fingeranschlag wird zu einer Bethätigung der Vorderglieder genöthigt, die bisher in ruhiger Krümmung verharrten, mittelst welcher sie eine rein passive, widerstehende Kraft, aber keine bewegende ausübten. Diese beiden Unterschiede sind gegen die bisherige Regel von erheblicher Bedeutung.

Der zweite Fall, in welchem ein freierer Spielraum auf der Tastatur eröffnet wird, bildet den Uebergang zu dem Felde, in welchem so recht eigentlich das Tonelement des Klavierspiels seinen Boden hat, und in dessen Betretung die Bedingungen der Reproduction der eigentlichen Literatur enthalten sind. Obwohl beide Fälle sich natürlich aus den bisher behandelten Elementen entwickeln, bekunden sie doch in ihrer Form etwas so eigenthümlich Neues, daß in ihnen ein wichtiger Fortschritt der Mechanik vor Augen liegt, und sie deshalb einem neuen Kapitel zu überweisen sind.

Sechstes Kapitel.

Das Staccato mit dem Fingergelenk und mit der Fingerspitze. Wiederholte Tastenanschläge. Fortrückende Uebungen. Die Mechanik des Unter- und Uebersetzens. Das Tonleiterspiel und seine Bedeutung.

Lebendiges Sein besteht aus lauter beziehungsvollen *Verhältnissen* seiner Bestandtheile, und das einfachste Verhältniß ist das dichte Zusammentreten *zweier* Elemente. Sowie die Schwingungen der Luftwelle in sich bereits eines continuirlichen Anschlusses bedürfen, um einen Ton zu erzeugen, so beruht die Musik auf Verbindung der Töne. Deshalb ist dasjenige Tonverhältniß, in welchem ein Ton so lange klingt bis der andere eintritt, das unmittelbar natürliche, elementare, und lag der bisherigen Spielweise zu Grunde. — Es war aber nicht allein der *Idee*

nach der angemessenste Anfang, sondern auch für die Praxis der Fingerentwickelung. Die Finger lernten im Aushalten die Kraft und Tonbildung, zwei Haupteigenschaften von höchster Wichtigkeit, und blieben in der nervösen Spannung einer unmittelbaren Beziehung auf einander. Sowohl der anschlagende, als der den nächsten Anschlag ausübende, blieben in zweckmäßiger Bethätigung ihrer Kräfte. — In dem Momente, wo der nächste Anschlag erfolgte, sprang der vorhergehende Finger elastisch in die Position erwartungsvoller Ruhe zurück. — Dies war das gebundene oder das Legatospiel.

Das directe Gegentheil von diesem ist das Staccato- oder das gestoßene Spiel. Hier hält nicht der eine Ton so lange aus bis der nächste kommt, sondern zwischen beiden liegt eine Zeitlänge, die von keinem Klange erfüllt ist. Der Anschlag der Finger führt dies aus, indem das Aufheben des einen eher erfolgt als das Niederfallen des anderen. Es fehlt hier im Fingergefühle nicht minder die unmittelbare Beziehung der einen Kraft zu der anderen als in den Tönen. Das Gehör hat die Negation der Verbindung mit Hülfe des combinirenden Verstandes wieder herzustellen, und in der Vereinigung zweier sich widersprechender Momente liegt der eigenthümliche Charakter des Staccato. Würde die natürliche Verbindung der Töne das einfach Schöne repräsentiren, so ist der Eindruck des Staccato als Reizendes zu bezeichnen. Es spannt und regt zu größerer Innenthätigkeit an.

Der Begriff der Gleichheit muß auch das Staccato charakterisiren. Ohne denselben kann sich kein Schönes auf dem Klavier gestalten; er ist zwar ein elementarer, mathematisch idealer Begriff, also fast ein Abstractum in sinnlicher Gestalt, und tritt gegen die Fülle der Gestalten, die aus ihm erblühen, so zurück, wie alles Allgemeine gegen das Besondere, das immer mehr in die Sinne fällt; aber er darf darum nicht fehlen. Der geringste Verstoß dagegen stört die Reinheit des tektonischen Tonwerkes.

Die Egalität des Staccato beruht in der gleichen Stärke und Ausdehnung der zum Gehöre gelangenden Tonelemente, mithin auch in der gleichen Länge der leeren Zwischenräume. Die Finger haben mechanisch daher gleiche Bedingungen in allen Anschlagsmomenten anzustreben; Ausholen, Niederfallen und Zurückspringen müssen dynamisch und räumlich gleichartig gebildet werden.

Das Staccato hat der Tongebung nach verschiedene Bedeutung, verschiedenen Klang und Ausdruck, und dem entsprechend zeigen sich auch in der mechanischen Ausführung Unterschiede. Geistiges und Mecha-

nisches muß natürlich innigst in Eins fallen, wie überhaupt Geste und Gedanke.

Alle Arten hier schon aufzuführen, liegt nicht im Plane der empirisch praktischen Methode dieses Systems. An geeigneter Stelle werden sie sämmtlich an die Reihe kommen; wir beginnen mit der Staccatoart, auf welche der Verlauf der bisherigen technischen Entwickelung hinführt.

Bei der Wiederholung ein und desselben Tones durch mehrere Finger ist ein Staccato unvermeidlich, und wie die bis jetzt geschulte Hand die Fähigkeiten hat, ist eine doppelte Ausführung möglich. Die eine unterscheidet sich von der bisher gewohnten gebundenen nur dadurch, daß der im Anschlage fungirende Finger die Dauer seines Ausharrens auf der Taste verkürzt. Sonst bleibt hinsichtlich der Form und Bewegung Alles beim Früheren. Der Finger holt aus, schnellt herunter und sogleich wieder zurück, der folgende thut dasselbe u. s. f. Entfernung und Kraft der Töne sind sich gleich. Die Ruhe der Hand muß beibehalten bleiben. Bei der anderen Ausführungsweise streicht die Fingerspitze über die Taste, sie schlägt in die Innenfläche der Hand hinein, so daß nach vollendetem Anschlag die Nagelfläche mit der Taste einen spitzen Winkel bildet. Auf diese Weise macht ein Finger dem anderen Platz, die Hand zielt mit 2, 3, 4 selbst allen 5 Anschlagsgliedern nach ein und demselben Punkte, wofern auf ein und derselben Taste ein wiederholter Anschlag gemacht wird. In diesem Falle hebt sich während des Anschlags der folgenden Finger, der erste wieder in die ausholende Stellung. Doch hat dieses Staccato, auch abgesehen von dieser Form, eine ganz allgemeine Bedeutung, und kommt auch bei verschiedenen Tönen vor.

In der ersten Manier war die hammerartige Auf- und Niederbewegung des ersten Gliedes am Knöchel das mechanische Hauptmoment, bei der zweiten ist die Mechanik der Fingerspitze, die gymnastische Geschicklichkeit und Kraft des Vordergliedes, oder beider Vorderglieder, das Entscheidende. Die erste fußt auf der bisherigen kernigen Tongebung, die zweite auf größerer Kürze, Feinheit und Geschmeidigkeit. Die erste hebt für Ohr- und Fingergefühl mehr das Moment der Trennung hervor, die zweite neigt durch die Art der nach einander nach Innen gleitenden Tongebung mehr zu einer Symbolik des Verbindens der getrennten Elemente. Dort sprangen die Finger ohne den Hang der Bindung einer neben dem anderen in die Höhe, hier schmiegt sich ein Finger dem anderen entgegen.

Wir haben jetzt eine wesentliche Erweiterung genommen und müssen uns über die Ausdehnung derselben orientiren.

Zuvörderst sei ein Name jeder Art beigefügt. Die erste heißt Staccato mit dem Fingergelenk, worunter genauer das Knöchelgelenk zu verstehen ist. Man kann sie auch, da der Finger im Ganzen seine Form beibehält, Staccato mit dem ganzen Finger nennen. Der Finger ist in einem Gusse und einer Form der Anschlagshebel. Die zweite Art heißt Staccato mit der Fingerspitze. — Nun giebt es aber genau genommen noch ein drittes Staccato, welches sehr nahe liegt, indem es sich aus der Vereinigung der beiden vorigen bildet. Das erste Fingerglied hebt sich, und während es herabfällt, schlägt das Vorderglied nach Innen. Diese Art wollen wir jedoch nur als Modification der zweiten Art bezeichnen, indem sie dem Fingergefühle nach sich mehr an die letztere anlehnt, und überall von selbst da eintritt, wo größere Kraftgebung verlangt wird. Verharrt das erste Fingerglied ruhig und schlägt das Vorderglied nach Innen, so ist nur eine leise Tongebung möglich. Wir gehen, indem wir das dritte Staccato dem zweiten einverleiben, von dem Grundsatze aus, daß das vom Normalen *Abweichende* immer das Charakteristische ist; die Bewegung im Knöchelgelenk ist das Normale und kann nicht als etwas Neues gelten. Dieses Prinzip wird uns bei Aufzählung der Anschlagsarten öfter leiten müssen, sonst käme die Uebersicht der Anschlagstheorie in eine dem Praktischen nicht förderliche Weitschweifigkeit, und leitete das Interesse auf Kleinigkeiten, die als nicht maßgebend für die Tonbildung übersehen werden dürften.

Die alte Theorie, welche nur die Unterschiede des Klanges, aber nicht die Vorgänge in der mechanischen Ausführung beobachtete, unterschied die Staccatoarten nach dem Verhältnisse der Ton- und Pausenlänge, die nach dem Klange erfolgen und ihm einen Theil seiner Dauer entziehen mußte. Das Staccato mit dem Punkt bedeutete, daß dem Tone die Hälfte, das mit dem Strich, daß ihm drei Viertheile seines Werthes entzogen werden sollten. Eine bestimmte Regel für die Mechanik resultirt hieraus nicht; man kann nicht sagen, daß das Staccato mit dem Strich, wie Manche wollten, durch die Fingerspitze, das mit dem Punkte durch den ganzen Finger oder das Handgelenk auszuführen seien. Mit dem Handgelenk läßt sich wohl das kürzeste erzielen. Der Grad der *Feinheit* scheint vielmehr den Ausschlag zu geben, indem das Fingerspitzenstaccato hierin vor den übrigen den meisten Vortheil voraus hat. — Der Mechanik sind diese Unterschiede bis jetzt noch gleichgültig, es kommt ihr zunächst darauf an, dieselben überhaupt erst zu studiren.

Das Staccato mit dem ganzen Finger bedarf keiner neuen Uebungen, es kann die Studien mit stillstehender Hand anwenden. Die Tongebung muß anfangs stark sein, die sonstigen Formregeln erleiden keine Ausnahme. Das Staccato mit der Fingerspitze legt zum ersten Male der Handhaltung eine Abweichung auf, und zwar zunächst bei dem Einüben. Bisher faßte die Formregel den Finger als Ganzes auf, als Hammer, und setzte das erste Glied als den Stiel desselben in Bewegung; die beiden Vorderglieder hatten keine aktive, sondern nur eine passive Kraftbethätigung. Jetzt ändert es sich, das erste Glied bleibt ruhig, und die beiden andern, besonders das Vorderglied, wird aktiv. Dazu ist ihm aber die gekrümmte Haltung hinderlich, sie gestattet kein rechtes Ausholen, sie raubt der Anschlagskurve die Hälfte ihrer Ausdehnung. Vielmehr muß sich das Vorderglied entweder ganz oder wenigstens annähernd lang auslegen, und behufs des Anschlags nach Innen schnellen. Nach dem letzteren liegt der Nagelrand an der Taste. Soll diese Uebung recht plastisch bestimmt ausfallen, so läßt man die ganze Innenfläche des Fingers die Taste berühren, und während des nach Innenschnellens die Spitze so weit die Taste herabdrücken, daß der Klang vernehmbar wird. Dies wird die leiseste Tongebung zur Folge haben. Später nähert sich der Finger mehr seiner gekrümmten Form, und hat in Bezug auf die Tonstärke noch eine Reihe von Uebungen zu überwinden. Das Vorderglied bewegt sich in verschiedenen Angriffsformen gegen die Taste, theils schlagend bei stärkerer Tongebung, theils weicher ziehend oder gleitend bei sanfterer. Die spätere Praxis beschränkt sich auf den zweiten Fall; der erste mit dem Langausstrecken ist der Uebung halber zu empfehlen, indem er die Elasticität der Fingerspitze am meisten herausfordert. Ausgezeichnet übend ist es, mit einem einzigen Finger ganze Tonleitern in dieser Weise zu spielen.

Beide Arten können sich nun mit dem Knöchelgelenkstaccato verbinden. Es hebt sich also das Knöchelglied und das Vorderglied greift entweder lang ausgestreckt oder ein wenig gekrümmt aktiv in den Anschlag ein. Hauptsächlich zwar wird dieses Staccato bei starker Tongebung angewendet, aber nicht ausschließlich, es muß auch den leisesten Ton hervorbringen können. Die Mechanik muß alle Formen studiren; sie geht beim Vortrage zunächst von dem natürlichen Zusammenhange des Aeußerlichen und Innerlichen aus, muß aber auch die Freiheiten und Nüancirungen kennen lernen, die in zweiter Linie aus demselben hervorgehen und mit ihm in Widerspruch zu stehen scheinen. Die äußere Größe hat immer zunächst einen natürlich verständigen Sinn, doch liegt

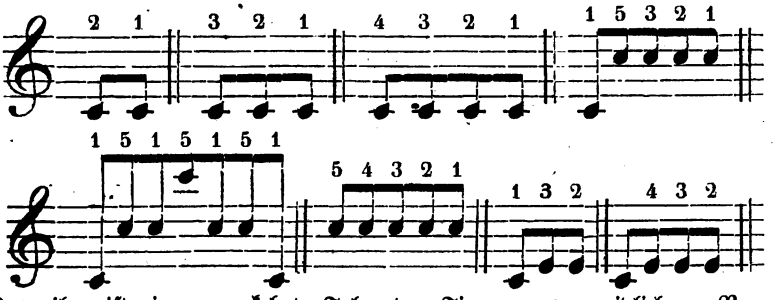
es in der Berechtigung des Geistes, innerhalb ihrer selbst Gegensätze zu schaffen. Deshalb muß auch die Verschmelzung größerer Anschlagsbewegungen mit geringerer Tongebung studirt werden.

Der Daumen vollführt diesen Anschlag schwerer und nicht ganz in der plastischen Bestimmtheit wie die anderen Finger. Sein Vorderglied bewegt sich zwar auch nach Innen, aber zugleich schräg nach unten, weil sonst kein Ton hörbar würde. Hier herrscht also eine Richtung, die sich zwischen zwei directen Linien theilt, während bei den übrigen Fingern die Curve in einer Richtung festgehalten wurde. Die Bethätigung des Daumens richtet sich, wie bei den übrigen Fingern, nach der Tonstärke, beschränkt sich bei leisem Klange auf die Activität der Spitze, nimmt bei starkem die ganze Hebellinie in Anspruch.

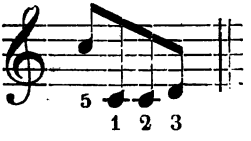
In näherer Anwendung wird nun diese Staccatoart beim wiederholten Anschlag einer Taste durch mehrere Finger verwerthet. Die Hand nimmt dabei eine etwas zusammengedrückte Form an, weil sie mit allen Fingern nach ein und demselben Punkte hinzielt. In der Spielneigung der Finger liegt es, den Daumen für den letzten Anschlag einer bestimmten Fingerfolge aufzubewahren, und die Finger je weiter sie von dem Daumen entfernt sind, um so früher anfangen zu lassen; es ergeben sich also folgende Fingerfolgen: 2 1, 3 2 1, 4 3 2 1. Der fünfte Finger wird selten betheiligt, doch kommen folgende Combinationen mit demselben vor: 5 3 2 1, 5 2 1, 5 1; am seltensten ist der schwerste Fall 5 4, oder 5 4 3 u. s. f. Wird der Daumen nicht angewendet, so bestimmt sich die Fingerfolge nach demselben Grundsatze, und ergeben sich folgende Gruppen: 3 2, 4 3, 4 2; daß die Fingerfolge mit dem Daumen denselben zuletzt anwendet, kommt aus der natürlichen den Fingern angeborenen Eigenschaft, mit dem Daumen sich zu berühren; es ist gegen die Neigung des Fingergefühls, sich nach der Seite des fünften zu einem Zusammenschließen zu gestalten. — Der Daumen hält mit seinem Schwunge und der Schwere seines Ballens das Gleichgewicht und die Balance gegen den übrigen Theil der Hand, auch beschreibt seine Curve eine den übrigen Fingern gerade entgegengesetzte Schwingung. — Zweckmäßig ist es für die Praxis, den ersten anschlagenden Finger so weit in die Höhe zu heben, daß seine Spitze hoch über die Handfläche zu stehen kommt, die andern Finger in eine dieser Höhe nahe kommende Ausholungsweite zu erheben, und dies Verfahren bei jeder Wiederholung zu erneuern; dies kräftigt am meisten und wirkt auch auf die Elasticität der Fingerspitze, deren Betheiligung besprochen wurde.

Die hieher bezüglichen Beispiele theilen sich in zwei Classen, ent-

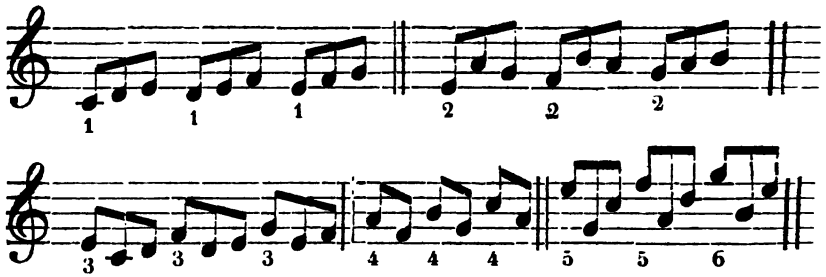
weder tritt die Wiederholung auf einer Taste rein ohne andere figurative Bestandtheile ein oder sie mischt sich mit andern Figuren. In folgenden Beispielen ist eine Uebersicht der Hauptformen enthalten:



Zuweilen ist eine umgekehrte Folge der Finger unvermeidlich, z. B.



Wir gehen jetzt zu dem zweiten Falle der Erweiterungen über, welche sich aus den im vorigen Kapitel besprochenen Elementen entwickeln. Die erste bestand in der Entfaltung der Fingerkräfte auf dem kleinsten Raum, die jetzt folgende entsteht aus dem nothwendigen Bedürfniß der Vergrößerung des Spielraums. In der Ausspannung der Hand wurde diesem Bedürfnisse nur unvollkommen genügt. Die Tonfiguren blieben immer noch auf derselben Stelle gebannt. Den Uebergang zu einer ganz freien Beherrschung der Tastenräumlichkeit bilden die fortrückenden Uebungen, in welchen die Hand in einer mittelschnellen Geschwindigkeit ihr Terrain durchwandert. — Sie unterscheiden sich von den stillstehenden Uebungen durch die Seitenbewegung eines Fingers, welcher aus der Normallage durch dieses Mittel um einen Schritt weiter in eine neue Lage einrückt und die übrige Hand in dieselbe hineinzieht. In dieser Lage entfaltet sich gewöhnlich dieselbe Fingerfolge wie in der vorhergehenden, und wiederholt sich dieses Verfahren durch eine Reihe von stillstehenden Lagen, die auf dem angegebenen Wege immer um einen Schritt weiter aufwärts oder abwärts rücken. Fast jede stillstehende Uebung kann die Grundfigur zu der auf diese Weise gebildeten Kette abgeben; der weiterrückende Schritt kann jedem Finger zu Theil werden, wie folgende fünf Beispiele zeigen:



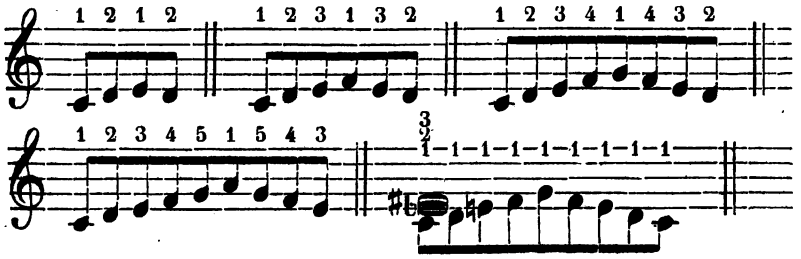
Auch können sich die fortrückenden Uebungen mit Wiederholungen auf einer Taste verbinden. — Im Allgemeinen führen sie die Mechanik aus der Monotonie, die jede Einschränkung an sich hat, in ein Gebiet über, welches reichere Abwechselung bietet. Sie gleichen oft den buntesten Geweben und Verschlingungen, und regen durch ein rhythmisches Interesse die Finger zu einer continuirlichen Uebung an, zu der sie bei stillstehenden Formen sich mehr gezwungen entschließen mußten. Der Nutzen für die Mechanik ist um so größer, je länger die zu Grunde liegende Figur ist. — Die figurative Verschiedenheit geht wie bei den stillstehenden Formen ins Unendliche.

Auch die fortrückenden Uebungen litten an einer Einschränkung. Die Bewegung über die Tasten geschieht in einer gehemmten Geschwindigkeit. Das musikalische Bedürfniß strebt nach noch ungehemmterer Tonverbindung. Den wichtigsten Schritt zu der Vermittelung derselben vollzieht die Kenntniß des Untersetzens und Uebersetzens der Finger, und die normale Tonfolge, die sich hieraus als ein für das Musikalische nicht minder als für die Technik bedeutsamer Fortschritt ergiebt, ist die Tonleiter. —

Zunächst beruht sie auf der Grundanschauung der Normallage von fünf Tasten. Der Daumen vollzieht im Moment des Untersetzens einen Akt, in welchem die eine Normallage auf eine andere hingeführt wird, und in dieser sich auf die bekannten Regeln stützt. Ein neuer Untersatz des Daumens zieht abermals die letzte Lage in eine folgende hinein, welche eine Octave höher liegt als die erste, und hierauf wiederholt sich dieser Vorgang in wiederkehrender Weise. Die Mechanik geht also von Bekanntem aus, nimmt einen neuen Moment der Bewegung hinzu und muß bestrebt sein, denselben als Vermittelung zwischen zwei bekannten Elementen in einem den bisherigen Prinzipien entsprechenden Verhältnisse anzuwenden. Die bekannten Grundsätze verlangten: 1) eine durchaus

selbstständige, freie und geschmeidige Specialbewegung des für den Zweck der Tongebung nothwendigen Gliedes. 2) Eine vollkommene Passivität und Ruhe der unbetheiligten Glieder. 3) Die Verschmelzung der verschiedenen mechanischen Einzelbewegungen zu einheitlicher Leichtigkeit und Abrundung. 4) Die Egalität aller dadurch erzielten Tongebungen. — Die Begriffe der Oekonomie und Regularität bedingten die ersten ideellen Elemente der Klavierspielkunst. Die Oekonomie ist für den Inhalt nicht minder als für die Form, für Inneres und Aeußeres, das nothwendigste Kunstgesetz, aus dem alles Uebrige hervorgeht.

Diese ästhetischen Regeln sind maßgebend für die Bildung der Tonleiter. Zuvörderst muß die Bewegung des Daumens in die Innenfläche der Hand hinein, unter einen Finger sich durchschmiegend, gelernt werden. Hierbei wird der ganze Daumen, selbst sein im Ballen befindliches Glied, Lockerheit und Geschmeidigkeit im horizontalen Hin- und Herbewegen annehmen müssen. Die Hauptthätigkeit fällt aber auf die Daumenspitze, die wieder für sich im Ein- und Zurückbiegen die höchste Geschmeidigkeit erreichen muß; das erste Daumenglied, als in der Mitte liegend zwischen dem Ballen und der Daumenspitze, bedarf ebenfalls einer großen Geschmeidigkeit. Die Daumenübungen müssen mit einem geringen Maaße der Bewegung beginnen und sich bis zum Maximum erweitern. Der Daumen muß deshalb der Reihe nach unter die Finger 2, 3, 4, 5 untersetzen lernen. — Das zweite oben angeführte Gesetz bezog sich auf die Ruhe der unbetheiligten Glieder. Die Handdecke darf also nicht schwanken, und die anderen Finger ihre Form nicht verlieren. Die erste Normallage bleibt Ausgangspunkt, und der Anfang muß wie eine Uebung mit stillstehender Hand behandelt werden. Das neu Hinzukommende tritt nun ein, indem der Daumen an Stelle des vierten Fingers einsetzt, später an Stelle des fünften. Als Vorübungen können folgende Formen in zahlreichen Combinationen zu Studien verwendet werden.



Das zweite Moment besteht in dem Uebergehen der ersten Normallage in die zweite. Hier ist das Weiterfortgehen der Hand und mit

derselben des Armes näher zu bestimmen. Der Daumen ist trotz aller Geschmeidigkeit nicht das allein, den hier nothwendigen Mechanismus Bedingende; Arm und Hand müssen in vollkommener Ruhe und Gleichmäßigkeit in die Bewegung mit eingreifen. Nach dem dritten oben angeführten Gesetze kann dies nur geschehen, indem beide Mechanismen sich zu einheitlicher Gleichzeitigkeit verschmelzen. Hauptsache dabei ist, die mit der Activität der Weiterbewegung verbundene passive Kraftbethätigung der Hand und des Armes, welche darin besteht, daß keine Drehung nach rechts oder links in der Hand und keine dem entsprechende Schwenkung im Ellenbogen zugelassen wird. — Die Hand wird ein wenig einwärts auf die Stelle der Tastatur gesetzt, von welcher die Tonleiter beginnen soll. Während bei den Uebungen mit stillstehender Hand die auswärts gebogene Stellung Norm war, gilt hier das Gegentheil. Dort mußte der Daumen möglichst weit auf die Taste gesetzt werden, hier schwebt nur sein Vorderglied auf derselben. Das Einwärtsgebogene muß indeß nicht ins Unnatürliche übergehen, der Zweck dieser Stellung ist die Erleichterung des Untersatzes; denn da der Daumen hier eine Hauptrolle spielt, so ist darauf zu sehen, daß er seinem Untersatzpunkte genähert wird. Dies wird durch die bezeichnete Stellung erreicht, die auswärts gebogene würde ihn vom Untersatzpunkte entfernen und somit den Untersatz erschweren. Auch ist die Handdrehung bei der erstgenannten Stellung leichter zu vermeiden. — Steht die Hand nun in der ersten Normallage in dieser Weise fest, so ist während des ganzen Auf- und Niederspielens darauf zu sehen, daß das Winkelverhältniß, welches sie gegen die Tasten einnimmt, in jedem Momente dasselbe bleibt. Der Lehrer kann einen Bleistift als Richtschnur von der Mitte des Handgelenks an bis zum Knöchel des dritten Fingers auf die Hand legen und den Schüler auf den Winkel aufmerksam machen, den diese Linie gegen die Tasten bildet; bei der geringsten Drehung verändert sich dieser Winkel und ist sofort das Auge des Schülers auf diese Abweichung hinzuleiten. Das Auge vollzieht hierbei auf diese Weise eine ganz sicher gehende Kritik.

Der Daumen stützt und leitet die Hand und den Arm ebenso, als umgekehrt diese in der Festhaltung der ruhig fortschwebenden Totalbewegung das Maaß der Untersatzbewegung bestimmen und dem Daumen freie Entwickelung seiner Volubilität lassen. Auch sie stützen den Daumen durch die passive Kraft der allgemeinen Haltung. Es besteht also ein Verhältniß des Gleichgewichts und der Gegenseitigkeit zwischen beiden Theilen, welches bei starker Tongebung sich so modificirt, daß das Hand-

gewicht ein wenig stärker nach unten drückt, bei leicht flüssiger Spielweise hingegen der Arm und die Hand durch ein Sichhöherhalten die Stärke der Finger von dem Aufdrücken auf die Tasten nach oben ableiten. — Der Arm ist gewissermaßen der Stamm, an dem die Finger wie bewegliche Blätter hin und her gehen; sein Auf- und Niederschweben muß dem Dahingleiten eines Fahrzeuges gleichen. Diese stammhaltende Bedeutung muß dem mechanischen Gefühle zum Bewußtsein gebracht werden. —

Die Handdrehung, als der bekannteste Fehler, wird gewöhnlich auf die Schuld des Daumens bezogen. Dies ist aber irrig; sie erfolgt oft bei ganz geschmeidigem Daumen, und hat ihre Ursache in dem unrichtigen Hingleiten des Armes. Meistens erfolgt sie in dem Momente *nach* dem Untersatz; dieser Moment muß nämlich, abgesehen von dem Ausholen zum Anschlage des zweiten Fingers, von dem parallel dahin gleitenden Weiterrücken des Armes erfüllt sein. Gewöhnlich bleibt aber fehlerhafter Weise in diesem Moment der Arm stehen, und läßt den zweiten Finger allein weiter streben. Dies muß eine Drehung der Hand zur Folge haben, die gewöhnlich beim Anschlag des dritten Fingers wieder rückgängig gemacht wird, und so entstehen die fehlerhaften Wendungen der Hand. Vermieden werden sie nur durch das gleichmäßige Weitergehen des Armes im Moment nach dem Daumenuntersatz. — Rückt der Arm in der angegebenen Weise mit fort, so wird er, bei weiten Entfernungen der Hand vom Körper, mit der äußeren Seitenfläche derselben eine gerade Linie bilden, die sich erst beim Zurückspielen allmählig wieder zu einem stumpfen Winkel ein wenig umbricht. Die Armbewegung nach dem Untersatz muß also für sich sorgfältig geübt und der zweite Finger nicht eher zum Anschlage zugelassen werden, als bis er senkrecht bei einwärts gekehrter Handstellung über seiner Taste schwebt. —

Dies ist die eine Hälfte des mechanischen Vorganges beim Tonleiterspiel. Die andere betrifft die abwärts gehende Bewegung des Armes beim Zurückspielen, und das Uebersetzen des dritten oder vierten Fingers über den Daumen. Das letztere vermittelt gleichfalls das Uebergehen von einer Normallage in die folgende, und muß, bevor es sich zu einheitlicher Bewegung glättet, in seinen einzelnen Momenten untersucht werden. Arm und Hand müssen im Momente des Daumenanschlages in dem oben angegebenen Winkelverhältniß zur Tastatur unverändert so weit nach der Richtung des Uebersatzes hin bewegt sein, daß der übersetzende Finger um eine Taste weiter gelangt ist als die Daumenspitze,

und nur senkrecht niederzufallen hat. Der Daumen befindet sich in diesem Moment in seiner ganzen Länge unter der Hand, und bedarf zu dieser Stellung einer nur durch viele Uebung zu erreichenden Geschmeidigkeit. Dieses Festhaften des Daumens und das Weiterstreben des Armes sind zwei sich entgegenkommende Kräfte, die ein Zusammenziehen der Hand zur Folge haben, wie es in ähnlicher Weise auch beim Untersetzen vorkam. Der übersetzende und der festhaltende Finger haben behufs der Bindung der Töne eine kreuzweise Stellung nöthig. Dirigirt auch der Arm die Totalbewegung, so muß doch auch das Fingerspitzengefühl aktiv eingreifen, und seine Mechanik so ausbilden, daß es auf den Arm gar nicht reflektirt. Namentlich hat sich das Tastgefühl in diesen so veränderten räumlichen Verhältnissen Feinheit und localen Instinkt anzueignen. Die Kraft des Knöchelgelenkanschlags bleibt die elementarste Voraussetzung. — Die anfänglich gesondert und langsam einstudirten Bewegungen haben sich allmählig präciser zu gestalten. Aufwärts muß der Daumen in dem Moment, wo der dritte oder vierte anschlägt, schon über seiner Taste schweben; rückwärts muß der Untersatzfinger eine ähnliche Präcision haben, und die Bewegung des Armes muß sich in einen gleichmäßig schnell hingleitenden Zug auflösen, wie denn ja auch die Tonleiter musikalisch das Symbol einer geraden Linie ist.

Der angegebene Verlauf paßte für die Tonleitern zunächst, die wie C-dur einen Daumenuntersatz unter den dritten, sodann unter den vierten verlangen, und dieses Verhältniß von Octave zu Octave erneuern. Bekanntlich eignet sich dieser Fingersatz nicht für alle Tonleitern. H-dur und F-dur wenden, jene in der linken, diese in der rechten Hand, den fünften Finger nicht an. In anderen Fällen, wo Obertasten beginnen, fängt in der rechten der zweite, in der linken der dritte oder vierte an. Eine Hauptregel fordert, daß der Daumen nicht auf Obertasten mitten im Laufe der Skala angewendet wird. Seine niedrige Lage ist zu einem sich Untendurchwinden hingeneigt, und dies verträgt sich nicht mit einem sich Höherhinaufschmiegen nach dem Untersetzen.

Alle möglichen Modificationen aufzuzählen, welchen der Fingersatz beim Tonleiterspiel unterliegen könnte, ist nicht so praktisch, als eine bestimmte Form beim jedesmaligen Ueben festzuhalten. Die stets wiederkehrende Gewohnheit allein bildet jene instinktartige Geläufigkeit aus, die zunächst dem Tonleiterspiel angeeignet sein muß, bevor es sich in die Ausnahmen hinein erweitert. Eine solche entsteht erst, wenn die Form der Tonleiter zu Läufen und Studien aller Art ausgebeutet wird, welche

dieselbe nicht in der normalen Abgrenzung ihrer Anfangs- und Schlußtöne anwendet, sondern nach anderen rhythmischen Bedürfnissen abtheilt. Hier wird sich Ueber- und Untersatz oft auf andere Töne anwenden lassen. Am zweckmäßigsten ist es freilich, in den bekannten Fingersatz auch hierbei einzulenken, doch in Folge der Umstände nicht immer möglich. Im letzteren Falle befolgt die Mechanik ein dem Vorhergehenden analoges Prinzip einer bequemen und proportionalen Vertheilung der Untersatz- und Uebersatzstellen, wobei der fünfte am besten für den höchsten Ton (in der linken umgekehrt) aufbewahrt bleibt. Nur selten wird unter den fünften ausnahmsweise untergesetzt.

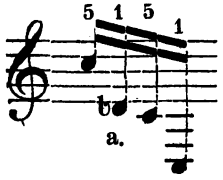
Beim Einüben der Tonleiter gilt die methodische bekannte Regel, daß jede Hand erst allein sich den Mechanismus in vollkommener Abrundung und Sicherheit aneignet, hierauf sich mit den anderen zu gleichzeitigem Spiel im Octaveneinklange verbindet. Erst wenn dieser Standpunkt feststeht, ist auf die große Mannigfaltigkeit der Formen im Terzen-, Sexten-, Decimen-Einklang, mit theils gleichzeitigen Anfängen, theils verschiedenzeitigem Eintritt und Austritt einer Hand einzugehen. Die Bewegungslinien beider Hände können parallel oder entgegengesetzt laufen, sich auch in buntester Verschiedenheit mischen.

Ein fernerer wichtiger Punkt ist die Rhythmik. Anfangs gilt jeder Ton als Accent. Die Egalität fordert diese Regel wie bei den stillstehenden Uebungen. Besonders wird auf den Daumenanschlag und den des vierten zu sehen sein. Der Daumen bedarf beim Untersetzen keiner besonderen Hebung, er holt die nöthige Kraft aus der Seitenbewegung her und ist durch seine niedrige Stellung schon begünstigt. Die geringste Hebung erschüttert die Hand — der Schüler hat nur auf das Untendurchstecken des Daumens zu sehen. — Der vierte muß vor zu schwachem, der Daumen vor zu starkem Einsatz bewahrt bleiben. Bei gerundeter Fingerhaltung und etwas hohem Handgelenkbug entscheidet eine besondere Zierlichkeit der Daumenspitze über den ganzen Charakter der Tonleiter. Ruhe, Grazie und Egalität hängen von ihr ab. — Ist die Egalität gesichert, so fallen nun die Accente auf die Anfangstöne der zu Grunde liegenden Gruppen. Dies ist ein zweites Stadium der Tonleiterbildung. Lauter gleich accentuirte Töne können keine große Geläufigkeit verschaffen. Am besten wird hier die Eintheilung zu vier Tönen als die des natürlichsten Rhythmus zu Grunde gelegt. Die auf zwei oder drei Töne gefährdet etwas die Ruhe und Egalität, und darf erst später kommen. Nächstdem werden Gruppen zu

sechs, acht, zwölf, sechszehn Tönen zu accentuiren sein. Je schneller das Spiel wird, um so mehr Töne folgen auf einen Accent, bei bedeutender Geläufigkeit erhalten nur Anfangs- und Schlußton einen solchen. Sodann sind solche Uebungen heranzuziehen, in denen lauter ungleiche Gruppen zu strenger Taktmäßigkeit vereinigt werden, schließlich aber beide Manieren zusammen zu setzen. Scharfe Accentuation oder reine Egalität, die theils als eine in jedem Tone accentgebende, theils als eine völlig accentlose, also ff und pp, oder mittelstark behandelt werden muß, bilden die Regel beim Ueben. — Die auf verschiedene Finger fallende Accentthätigkeit übt die Unabhängigkeit derselben, und macht sie in höherem Grade, als es bei den stillstehenden Uebungen der Fall war, dem Willen unterthänig. Bei den letzteren fielen die Accente mit den gleich gebildeten Figuren zusammen. Die Tonleiter ist aber im Ganzen oder in längerer Strecke eine Figur, und das rhythmische Gesetz unterliegt anderen Bedingungen, als das mechanische des Fingersatzes. Diese Combination zweier Ideen macht die Tonleiter zu einem schwierigeren Theile der Mechanik.

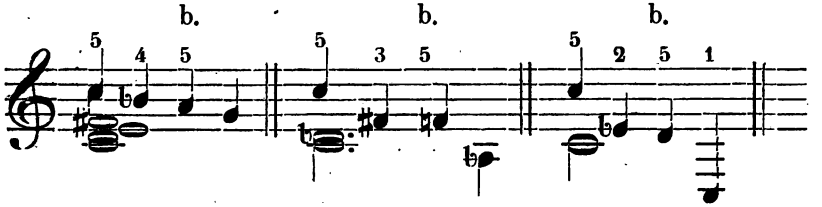
Die Methodik wird bei nicht ganz egal gestärkten Fingern mehr auf Anschlagsstärke, bei gut geschulter Gleichheit mehr auf die Ruhe der Hand zu sehen haben, schließlich aber beide Richtungen vereinigen müssen. Flüssigkeit und lockeres Dahinperlen aller Töne sind das Endresultat, zu dem alle Studien hinführen sollen.

Es ist hier der Ort, Unter- und Uebersetzen von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus zu betrachten. Beide sind Mittel der Tonverbindung, und treten da ein, wo die gewöhnliche Fingerfolge die letztere nicht bequem genug oder gar nicht herzustellen vermag. Keineswegs aber kommen beide immer in der einfachen Weise des Tonleiterspiels vor, vielmehr muß Unter- und Uebersetzen zwischen allen nur möglichen Fingercombinationen geübt werden, da die Praxis für jeden der sich hier ergebenden Fälle Beispiele aufzuführen vermag. — Ein Untersetzen unter den Daumen ist wohl am schwierigsten, weil der Daumen niedrig liegt, indeß kann es sich da ereignen, wo derselbe auf einer Obertaste steht, z. B. a)



Es liegt in der Natur des Fingerbaues, daß das Untersetzen am leich-

testen von einem kürzeren Finger unter einen längeren ausgeführt wird, z. B. b)



Ein Untersetzen eines längeren Fingers unter einen kürzeren kann meist vermieden werden, und dürfte die einzige Ausnahme in ähnlichen Beispielen wie bei a. zu suchen sein. Ein Uebersetzen längerer Finger über kürzere kommt in allen möglichen Combinationen vor. Der gewöhnlichste Fall ereignet sich bei chromatischen Läufen, wo Accorde als Füllstimmen unter der Passage liegen und mit einer Hand auszuführen sind.

Eine gründliche Schulung der angegebenen Fälle erwirbt die Fähigkeit, sonst vorkommende ungewöhnliche Unter- und Uebersätze gleichfalls zu beherrschen, und kann der Theorie hier ein weiteres Eingehen in abnorme Beispiele erlassen werden.

Mit dem Spiele der Tonleiter ist ein wichtiger Schritt gethan. Musikalisch und technisch ist hier ein Zuwachs gewonnen, der den Blick des Spielers wesentlich erweitert. Auf der Basis der Tonleiter entwickelt sich größere Freiheit und Selbstständigkeit des Handgefühls und ein engeres Verhältniß der Finger zur Räumlichkeit der Tastatur. — Der perlende Anschlag, das innerste und eigenste Wesen des Klavierschönen wird in ihr vollständig ausgebildet. Die Federkraft des herabfallenden Fingers, die Ruhe der Hand, die Präcision der Fingerablösung, und die leicht natürliche Haltung des ganzen Spielorganismus entwickeln und bewähren sich am Spiel der Scala. Musikalisch wie technisch trägt die letztere die Keime des Gestaltens in sich, und fordert den Spieler auf, seine Phantasie im Genusse des Erlernten productiv zu beschäftigen. Zu welch buntem Netz von Linien und Verzackungen fügen sich die Läufer, die der geübte Finger improvisirend entwirft. Die Tastatur wird zu einem Webestuhl, der unter der Geschicklichkeit der Hand Fäden von mannigfaltigstem Geflecht hervorbringt. Die Uebungen mit stillstehender Hand sind trockene, vorgeschriebene Muster, ohne Anregung; denn das Festgebannte erscheint als Beschränkung, Unfreiheit. Jetzt erst ist die Bahn freier geworden, die Finger bilden sich in ihrer gymnastischen Un-

gebundenheit zur Grazie der Bewegung aus, welche immer gleichen Schritt halten muß mit der Grazie des perlenden Klanges.

Freilich kommt die Praxis später oft zu dem eben genannten Resultate, welches die Theorie, die es so viel leichter hat, hier anführt. Die Tonleiter bleibt durch die ganze Lebensdauer des Klavierspiels eine Hauptgrundlage, die mühsam gewonnen und, einmal erworben, nur durch steten Fleiß erhalten wird. Sehen wir von einem so vollendeten Standpunkte einstweilen ab, und bleiben wir in dem ungefähren Ueberschlag einer von unten auf sich methodisch anbahnenden technischen Entwickelung, so können wir recht gut mindestens 1—1½ Jahr für bevorzugtes Tonleiterstudium annehmen.

Natürlich muß mit der praktischen Literatur neben der abstracten Mechanik ein steter Verkehr erhalten bleiben; wie schon früher bemerkt, muß die todte Form immer im Lichte ihrer lebendigen Bedeutung begriffen werden. Es muß also auch im compositorischen Sinne die Scala den weiter strebenden Sinn von enger Einschränkung befreien; es ruhen ja auf der Tonleiter Melodienbau und Passagenbau, die Grundpfeiler des Ganzen. Die Formen der hierdurch zugänglich gewordenen Literatur haben für die Entfaltung der genannten beiden Faktoren ein so freies Feld gewonnen, daß sie das mechanische Interesse in ein großes Gebiet kunstgemäßer Gebilde überleiten können. Czerny hat vor Allen die Etüde für diesen Standpunkt zweckmäßig und anmuthvoll eingerichtet und in großer Auswahl dargeboten. Die eigentliche Literatur macht aber Compositionen von Clementi, Haydn, Mozart, Kuhlau, J. Schmitt, Hünten, Köhler, A. E. Müller, Schumann, Th. Kullak, Ch. Mayer, Krug, Dussek, Roseller, Heller, selbst Bach und Beethoven zugänglich. (Vgl. Köhler „Führer durch den Klavierunterricht.")

Im Anfang muß die Mechanik über den technischen Anforderungen der Stücke stehen, damit die erworbenen Kenntnisse eine spielend leichte Verwerthung finden. Nur was leicht wird, rundet sich graziös in der Technik ab, was mühevoll errungen wird, behält selbst nach rühmlichen Anstrengungen etwas Unvollendetes. Zwar wird später auch des Mühevollen genug kommen, aber da die Technik weiter ausgebildet sein wird, ohne Gefahr für eine Versteifung derselben. Gegenwärtig ist nur allmählig von Leichtem zu minder Leichtem, von diesem sogar oftmals noch wieder rückwärts zu Vorangehendem überzuleiten, und nur auf der sichersten Basis einer auf sich selbst bauenden Kraft des Spielers, Schwereres in seinen Gesichtskreis zu bringen. Alles muß niedlich,

natürlich klingen; der Anschlag muß immer das frei schwebende Gewicht des Hammers in seiner eigenen Schwere zur Wirkung bringen, weder unter noch über dem Bedürfnisse seiner präcisen Schwingung auf denselben wirken. Dies allein giebt den perlenden Ton.

Siebentes Kapitel.

Der Anschlag mit dem Handgelenk. Der singende Anschlag.

Für die am Schlusse des vorigen Kapitels namhaft gemachte Literatur reichen die bisher gewonnenen Elemente der Mechanik noch nicht in allen Theilen aus, wenn es darauf ankommt, die Grazie selbst auf die kleinsten Bestandtheile zu erstrecken. Zuvörderst muß das Staccato eine dritte Färbung erhalten. Für begleitende Accorde, Einsätze nach Pausen und frei hingeworfene Einzelanschläge, für die Kraftgebung kurzer Tonverbindungen, reicht weder das Einziehen der Fingerspitze noch der Wurf des ganzen Fingers hin. Die freiere Ablösung des ganzen Spielapparates von der Tastatur, und die Kenntniß einer weiteren Schwingungskraft desselben sind das nächste Bedürfniß. Das kritische Auge nimmt in dem Bisherigen eine zu befangene, gezwungene Verbindung mit der Tastatur, einen sogenannten Schulzwang wahr. Soll die Befreiung von der Schwerkraft und dem hemmenden Widerstande natürlicher Eigenschaften des ungeschulten Naturstoffes vollendet ausgeprägt werden, so muß der Spielorganismus den Anschein gewinnen, als ob er frei, seiner eigenen Leichtigkeit im graziösen Aufschwunge hingegeben sei, und doch im Momente der Berührung, der räumlichen Beherrschung seines Terrains vollkommen sicher sei. Der Anschluß an die Tastatur war Elementargesetz — aber die Strenge dieser Regel muß als freie Selbstbestimmung erscheinen; die Unterordnung unter die Nothwendigkeit der Form und des Nahebleibens bei den Tasten muß sich als spielende Freiheit manifestiren. Jede Freiheit aber beweist sich äußerlich durch Bewegung, und so muß mithin der beschwingte Aufschlag der Hand zunächst diese Abgelöstheit vom Zwange des Gesetzes symbolisiren. Auf der andern Seite gewinnt aber der Ton einen neuen Zuwachs durch die Einwirkung einer andern Schwingungslinie und einer größeren Hebel-

masse auf die Tasten. Die auf beide Seiten näher eingehende Theorie umfaßt die Lehre des Handgelenkanschlags.

Jede Kraftwirkung muß auf ihre Ursache zurückgeführt, und die Entwickelung von dem entscheidenden Punkte aus geleitet werden. Ist der letztere richtig erkannt, so ist damit der nächste und sicherste Weg der Weiterbildung bezeichnet. Der freie Aufschwung der Hand wird von dem Gelenke aus gebildet, wo sich die Hand vom Arme absondert. Das Handgelenk muß also Federkraft, Elasticität und Geschmeidigkeit erhalten, wofern der Handanschlag in derselben Unabhängigkeit wirken soll, wie vorher die Fingeranschläge. Die dynamische Bethätigung wird also ganz im Handgelenke concentrirt, der Vorderarm bleibt ruhig und die Finger dürfen sich gleichfalls nicht durch irgend eine aktive Bewegung an dem Anschlage betheiligen. Vorderarm und Hand stehen jetzt in demselben Verhältnisse wie früher Hand und erstes Fingerglied; Hand und Finger aber in dem von erstem Fingerglied und unbeweglicher Fingerspitze. Die Hand ist wie ein Finger im Ganzen und Großen, der Arm hat jetzt die passive Funktion der Handdecke.

Der Handanschlag oder Handgelenkanschlag (der erste Ausdruck ist noch bezeichnender) besteht aus Aufheben, Niederfallen und Ausharren, also aus den bekannten drei Bewegungen jedes Anschlages. Abweichend von dem Fingeranschlag wird hier auf die Bewegung des Aufhebens allein bereits ein stärkeres Gewicht gelegt als dort, und scheidet sich der Handanschlag dadurch in zwei Nüancen. Die eine betrifft das Zurückspringen der Hand nach dem Anschlage der Taste, und entsteht aus dem elastischen Abprallen des Schlages, der behufs einer besonderen Kürze der Tonbildung dieser Geste bedarf. Die andere bezeichnet umgekehrt die vor dem Anschlage sich erhebende Hand, welche aus der Höhe herab auf die Taste fällt, und für die Art und Weise der Tonbildung dieser Höhe des Ausholens bedarf. — Auch bei Pausen und einzelnen Noten in nicht schneller Folge tritt die erste Nüance ein; die Hand schwingt sich graziös in die Höhe. Die zweite bezeichnet eigentlich den im gewöhnlichen Sprachgebrauch gang und gäben Begriff des sogenannten Handgelenkanschlages, und die praktischen Uebungen beziehen sich meist auf diesen allein, weil er die Elemente der ersten Nüance mit umfaßt.

Diese Uebungen betreffen zunächst das Aufheben. Die Hand soll sich dabei so weit als möglich aufwärts biegen, der Vorderarm so niedrig gehalten werden, daß er im Moment des Handanschlages ein wenig tiefer liegt als die Knöchelpartie. Es ist hierbei die unter Nr. II. im

vierten Kapitel beschriebene Handstellung jeder andern vorzuziehen; die Hand wird zu einem bogenartigen Ausholen genöthigt, sie fällt von außen gewissermaßen gegen die Taste. Das Handgelenk wird gezwungen, sich aufzulockern, und der Anschlag erhält auf kürzestem Wege etwas perlend Hammerartiges. Nur die Haltung der Finger muß wie bisher der unter Nr. I. aufgestellten Form treu bleiben. Die Finger müssen streng gekrümmt stehen, damit sie der Taste einen festen Widerstand bieten; lang ausgestreckte Finger werden unter Umständen zwar etwas Weiches, Zartes annehmen können, bevor die Nüancirung aber auf solche Feinheiten eingeht, muß das normal Präcise vorgebildet sein. Die Schlagkraft geht nur vom Handgelenke aus, die Finger verharren in passiver aber fest angespannter Kraft.

Die Uebungen werden am besten so eingetheilt, daß zuerst alle fünf Finger gleichzeitig beim Handgelenkanschlage auf die Taste fallen, später 4, 3, 2, zuletzt einer, und zwar muß bei jedem Finger allein der Anschlag geübt werden. Wiederholte Anschläge auf einer Taste bieten sich als erste Studie dar, hierauf können einzelne Finger ganze Scalen üben, und zuletzt der Handgelenkanschlag bei verschiedener Fingerfolge vorgenommen werden. Das Herunterfallen der Hand muß mit federartiger Schnellkraft geschehen, und ganz die Weichheit und Lockerheit verrathen, die bei der Theorie der Fingeranschläge im vierten Kapitel erörtert wurde.

Das Octavenspiel verwendet zwar hauptsächlich den Handanschlag, doch ist die Technik desselben hier zunächst noch nicht in Angriff zu nehmen. Als ein Zweig der Mechanik von großer Schwierigkeit wird er später an geeigneter Stelle noch besondere Ausführung erhalten. Nur andeutungsweise kann der Lernende, dessen Hand die Spannweite hat, auf dieser Stufe schon das Octavenspiel mit in das Bereich der hier gemeinten Studien ziehen.

Der Handanschlag erzielt eine Kraft des Tones, wie sie vorher nicht möglich war, und diese Eigenschaft ist jetzt, nachdem die Symbolik des graziösen Aufschwunges als die erste bezeichnet wurde, nunmehr näher hervorzuheben. Die Höhe des Handaufbiegens muß, wofern sie einen Anschlag zur Folge hat, einen starken Ton erzielen. Diese Kraft muß als der nächste und natürlichste Inhalt der Anschlagsgeste jetzt geübt werden. Das Handgelenk muß nicht nur Volubilität, sondern stahlfederartige, markige Kraft erwerben. — Es ist also von der möglichst weitesten Höhe des Ausholens mit möglichster Stärke auf die Taste niederzuschlagen. Die Ermüdung, die sich unabweislich einstellen wird,

ist durch immer erneuerte Uebung allmählig zu überwinden, bis sich im Herunterfallen jene Sicherheit und Präcision des Tontreffens einfindet, die das allgemeine Kennzeichen jeder Anschlagsart sein muß.

Die im Anfang auf das Maximum ihrer mechanischen Anspannung gesteigerten Kraftbethätigungen mildern sich von selbst zu natürlicher Grazie und Einschränkung, sobald das zuletzt genannte Resultat sich nähert. Die Anschlagshöhe stellt sich namentlich zu dem Grade der Tonstärke in ein entsprechendes Verhältniß, wird beim forte größer, beim piano geringer, in jedem Falle aber muß sie das perlende Fallen gegen die Taste bewahren. Ein feines, in der Nähe befindliches, Ohr muß den Schall des Fingers auf die Tastenfläche neben dem Klange mit wahrnehmen.

Ist die Kraft und die Plastik der Bewegung gesichert, so ist zu größerer Geläufigkeit überzugehen, und müssen beim schnellsten Tempo die normalen Eigenschaften erhalten bleiben.

Das Handgelenkspiel wird aber keineswegs nur zu stärkerer Tongebung verwendet. Dies war nur der natürlichste Inhalt seiner Mechanik. Die Grazie und Leichtigkeit, die im Aufschwunge als seine Eigenthümlichkeit schon hervortraten, können auch den Niederschwung charakterisiren. Dies giebt eine eigenthümliche Färbung des Handanschlags, die von nicht minderer Bedeutung ist als der Ausdruck seiner Kraft. Die Höhe symbolisirt die letztere nur im ersten Augenblicke; in einem Prozeß zweiter Linie, auf einem schon künstlicheren Standpunkte, ist sie Ausdruck der maaßhaltenden Kraft und repräsentirt die Grazie.

Die Uebungen für das Handgelenk können behufs weiterer Ausbildung ihr Material von den früheren entlehnen. Eben so gut können die stillstehenden, als die Unter- und Uebersatz-Passagen, für das Handgelenkspiel benutzt werden. — Am besten wird das letztere zum Staccato verwendet. Zwar müssen die ersten Studien mit liegen bleibendem Anschlage gemacht werden, doch ist bei schnellerem Tempo das Staccato die sich von selbst darbietende Klangfarbe.

Wir haben somit bis jetzt drei Arten der kurzen Tonbildung, welche jede theils an sich, theils im Gegensatze gegen die andere ihren bestimmten Charakter hat. Das Staccato mit der Fingerspitze hat einen pikanten, spitzen, feinen Ton, das mit dem ganzen Finger einen stärkeren aber selbst im piano volleren, perlenhaften Reiz, das mit dem Handgelenke vereinigt die schwungvollste Elasticität der kräftigsten Tongebung einerseits, mit dem luftbeschwingten Hauche der Grazie.

Voraussetzung bleibt aber bei der Wirkung des Handgelenkspiels

die normale Ausbildung der Finger. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, wie einzig und allein auf der feingliedrigen und feinfühligen Fingertechnik der Aufbau des ganzen späteren Gebäudes aller Tonschattirungen beruht. — Nur die bis in die feinsten Atome des Tast- und Muskelgefühles der Finger hinreichende Mechanik bedingt die Ausbildung des Weiteren. — Ein Handgelenkspiel, ohne die Vorbildung der Finger, bleibt ungeschickt und roh. — In noch höherem Grade gilt dies von den größeren Anschlagsgattungen mit dem Ellenbogengelenke und darf aus diesem Grunde die Theorie desselben noch aufgeschoben werden, so nahe sie auch begreiflich sich an das Handgelenkspiel anschließt. Aber selbst die feine und weiche Tongebung des Gesanges, zu der wir jetzt übergehen, setzt die normale Fingerbildung, wie sie bis jetzt erörtert wurde, voraus, und ist hier ein- für allemal über den Anschlag Folgendes hinzuzufügen. Die Lockerheit im Knöchelgelenk und das Correspondiren des Tastgefühls mit der Geschmeidigkeit desselben bilden die allgemeine Grundlage für jede Gattung des Anschlags. Wird der Begriff des letzteren an die Betrachtung herangezogen, so wird er immer zunächst in diesem allgemeinen Sinne verstanden. Das Auseinandergehen in die verschiedenen Farben des Anschlags nimmt von dieser Grundlage aus ihre Vorbedingungen, und mag sich die Theorie auch noch so fein in Unterscheidungen einlassen, oder mögen gar Theorien in der Systematisirung derselben abweichen, das Allgemeingültige beruht in jener ersten Grundlage.

Die Compositionen, welche die bis jetzt erworbene Technik verwenden, enthalten ein Element, das noch nicht zur Sprache gekommen ist, obwohl es zu den wesentlichsten Bestandtheilen aller Musik gehört, nämlich die Melodie. Die Besprechung derselben unterblieb, weil der praktische Lehrgang das Nothwendigere in den vorangeschickten mechanischen Elementen vorfand, und die melodiöse Behandlung in der bis dahin erworbenen Anschlagsgattung ein einstweiliges Genüge finden konnte. — Hier folgt nun die genauere Theorie des singenden Anschlags.

Es ist bereits öfter auf die aller Musik zu Grunde liegenden Faktoren des Gesanglichen und des Instrumentalen, oder der getragenen und der passagenartig fließenden Tonverbindungen aufmerksam gemacht worden, so daß es nicht nöthig erscheint, die Wichtigkeit des Gesanglichen aufs Neue hier hervorzuheben. — Auch wurde bereits in den elementaren Handstücken auf die Bedeutung langer Töne hingewiesen. —

Für eine angemessene Behandlung des Gesanges konnten aber diese Anfänge nicht genügen.

Ruhe und Bewegung machen in ihren verschiedenen Mischungen und Verhältnißstellungen einen namhaften Theil der musikalischen Triebkraft aus, namentlich gehört das innige Verschmelzen des einen Faktors mit dem andern, das Hinneigen des einen zum andern, zu den unerläßlichen Lebensbedingungen des musikalischen Geistes. Die Cantilene trägt die Elemente der Passage allenthalben in sich, die letztere athmet den Geist der Cantilene. In scharfer Sonderung aber kommen sie gleichfalls vor, und die Methodik ergreift diesen Fall behufs der Lehre am liebsten, um die Gegensätze zunächst in ihrer reinsten Begrifflichkeit zur Darstellung zu bringen.

Wenn von Ausdruck die Rede ist, bezieht die unmittelbare Auslegung diesen Begriff auf den Gesang. Und hierin liegt in der That kein Irrthum zu Grunde; im nächsten natürlichsten Sinne sind die gesanglichen Elemente mit denen des Ausdrucks identisch. Erst in späterer Erweiterung nimmt der Begriff des letzteren andere Umrisse an.

In dem Worte Ausdruck liegt ein ethymologischer Stamm, der nicht ohne tiefen symbolischen Sinn ist; es ist der Begriff des Herausdrückens aus dem Inneren. — Man kann in der That sagen das Geistige geht hier mit dem Sinnlichen in derselben Vorstellung zusammen. Wo geistiger Ausdruck vorliegt, sollen die Finger es aus—drücken; d. h. mit der Fingerspitze sich fester, kräftiger, inniger gegen die Taste stemmen. — Man kann also sagen ausdrücken heißt aufdrücken.

Im bisherigen Anschlag standen Aufheben, Niederfallen und Ausharren in einem gleichberechtigten Verhältnisse. Entschied auch der Niederfall hauptsächlich, so bedurfte er doch des entsprechenden Ausholens, und der ausgehaltene Druck mußte beiden Kraftäußerungen angemessen sein. Beim singenden Anschlage aber steht das Aufdrücken im Vordergrunde der mechanischen Aufgabe. Dort war das Niederfallen, hier ist das Niederdrücken das charakteristische Kennzeichen. Der Anschlag des Hammers wurde dort durch einen Schlag hervorgerufen, jetzt wird er durch den festen kurz angelegten Druck gegen die Seite geführt. Ob die Hypothese, daß das Gewicht des Hammers im letzteren Falle die Vibration der Saite in einer intensiveren Weise bewerkstellige, auf physikalischem Wege erklärt werden könne, mag dahin stehen. Thatsache ist, daß der Ton auf diese Weise einen mehr singenden Charakter erhält. Ein fallender Finger hat etwas Schmetterndes, Schlagendes, ein drückender hat erstens im Gefühle eine innigere Verwandtschaft zur

Taste, und zweitens entfernt das Prävaliren des Druckes die schlagende rohere Eigenthümlichkeit ein wenig, die im Wurfe des Hammers beruht. Man kann sagen, daß ein Theil des spitz und dünner klingenden Schlagprinzips wenigstens dadurch beseitigt wird.

Die Fingerspitze, als der am meisten betheiligte Punkt, bedarf aber vieler Uebung, um die nöthige Kraft zu gewinnen; denn die Anstrengung des Fingers ist hier eine ganz eigenthümliche. In geringerer Bewegung muß sich größere Kraft manifestiren, der Ton muß lauter sein, während die äußere Thätigkeit des Fingers beschränkt wird. Wie der Ausdruck ein psychisch Inneres ist, so beruht auch die Technik des Gesanges mehr im inneren Nervengefühle des Fingers. Es muß also die Druckkraft eine mehr innerlich empfundene und vom Inneren näher ausgehende Mechanik sein.

Hieraus erklären sich die Rathschläge idealistischer Lehrer: „Man solle die Taste erfassen, wie man die Hand eines Freundes drückt, mit Wärme, mit Gefühl u. s. w." Es liegt auch hier etwas Wahres zu Grunde; im Druck der Hand ist etwas Ungesagtes enthalten, etwas Unausgesprochenes, das noch im Hintergrunde der Seele schlummert, sich nicht in Worte fassen lassen will, und sein inhaltvolles Drängen auf eine andere äußerliche Seite wirft. In dem Weichen, Nachgiebigen des Handdruckes liegt etwas Unbegrenztes, das den weiten Hintergrund des Ausdrucks symbolisirt. Dies überträgt sich auf die Behandlung der Taste, und behält, verglichen mit dem festen Abprallen und Anprallen der andern Anschlagsarten, einen ähnlichen Sinn. Der Erfolg, rein mechanisch genommen, muß in einer intensiveren Druck-, nicht Fallkraft des Hammers beruhen, und dem entsprechend in einer stärkeren Vibration der Saite, denn die Behandlungsweise der Tasten bei den gewöhnlichen Passagen geht von einer geringeren Kraft aus, und kann diese Tonfülle nicht erzielen. Das Druckgefühl körperlicher Gesten ist auch in anderen Fällen von gleichem symbolischen Sinne; das Ansichdrücken des Freundes, des Geliebten u. s. w. hat in der Nachgiebigkeit des Widerstandes, der nicht als ein fester empfunden wird, jene ahnungsvolle Bedeutung eines Unendlichen, sich nimmer ganz Erschöpfenden.

Die Passage in ihrer perlenden Eleganz ist von einer mehr äußerlichen objectiven Bedeutung. Sie ist Linie, Umriß, plastische Zeichnung. Ihre höchste Schönheit beruht in dem aus mathematisch gleichen Theilen zusammengesetzten Ganzen. Jeder Ton ist nur Theil des letzteren. Beim Singen ist Alles ganz anders. Jeder Ton hat an sich Bedeutung, und

ſtrebt als Einzelner eine Vermittelung mit der Seele an. Schon der langſame Gang der Cantilene lockert die Feſtigkeit des Zuſammenhanges der Einzeltheile. Die Paſſage iſt ein formell oder ein pittoresk Schönes, die Cantilene ein pſychiſch Schönes. Die Melodie iſt der Ausdruck jener vagen Sehnſucht ins Unendliche, die Seite, wo die Tonkunſt in die lyriſche Poeſie übertritt. Das Plaſtiſche der Paſſage und das Romantiſche der Melodie ſchillern in einander über und umweben die Muſik mit jenem myſtiſchen Halbdunkel, in dem alle Umriſſe ſich in einen fernen Horizont verlieren. Das Objective ſchwebt in das geheimnißvolle Dämmern des Subjectiven hinüber, und dieſes belebt ſeine nächtlichen Räume mit Geſtalten.

Somit macht alſo die geſangliche Behandlung einen Fortſchritt in das innere Weſen der Muſik. Soll das letztere immer klarer und weiter dem Lernenden erblühen, ſo ſetzt es in der Kenntniß der ſingenden Anſchlagsbildung mit einem wichtigen Keime ein. Der Sinn des Zöglings iſt nun abwechſelnd für die perlende Schönheit der Paſſage und für die ausdrucksvolle Bedeutung der Melodie angeregt zu erhalten.

Betreffs der näheren Ausführung des in Rede ſtehenden Anſchlags iſt die Regel zu ertheilen, daß der Finger dicht und kurz an die Taſte anſetzt und in präciſem Aufdrücken ſeine ganze Kraft entwickeln muß. Das Anfaſſen der Taſte geſchieht mit dem weichen und fleiſchigen Theile der Fingerſpitze. Auf der einen Seite herrſcht alſo Behutſamkeit und Zartheit, auf der andern eine bedeutende Kraftentfaltung. Geſchicklichkeit und Kraft müſſen ſich hier paaren, und die Vereinigung zweier ſich gewiſſermaßen widerſprechender Neigungen macht den Anſchlag ſchwierig. Die ältere Lehre leitet das Singen rein aus der Empfindung ab; ſie macht ſich die Mühe leicht, dem Schüler aber ſchwer. — Ein weicher und doch vollklingender Geſang iſt mechaniſch ſehr eifrig zu ſtudiren, und die beſte Empfindung weiß ſich ohne die Kenntniß deſſelben oft nicht zu helfen. Inſofern kann Thalberg's Werk, in welchem die Behandlung der Singenote einzig und allein geübt werden ſoll, nur ſehr willkommen geheißen werden, und iſt es als ein Mangel der älteren Methodik zu bezeichnen, daß in dieſem Punkte zu wenig Material angeſammelt iſt.

Der Finger muß die Taſte ſo behandeln, als ob er ſie knete, oder ſich in Wachs abdrücken wolle; er muß ſie mit Liebe, mit Wärme angreifen. Der Anſchluß an die Taſte, der Druck und die Intention des Fingernervs, die Seele durch ſich auf die Taſte zu leiten, ſind alſo die weſentlichen Eigenſchaften dieſes Anſchlags. Die Phantaſie kann immerhin der Taſte eine höhere Befähigung zumuthen, als ſie bei ihrem ab-

geschlossenen Mechanismus besitzt, und kann ihr einen continuirlich singenden Ton andichten, der Alles das empfindet, was in der Seele vorgeht. Die Fingerspitze mag auf Nüancirungen ausgehen, die nur dem Kehlkopfe zukommen, auf Beben, Anschwellen, Abnehmen, selbst auf die sprachliche Eindringlichkeit der Declamation und geistige Klangfarbe. Ist eine solche Intention von einem richtigen Verständnisse der Musik überhaupt unzertrennlich, so ist sie, so seltsam dies auch erscheinen mag, auch auf den im Ganzen unempfindlichen Mechanismus des Hammeranschlages nicht einflußlos. Ein feines Ohr wird den mit Intention gespielten Ton recht wohl von einem nur äußerlich gebildeten unterscheiden.

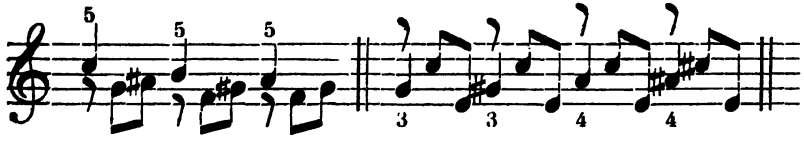
Für die praktische Uebung gilt die Tonleiter als das beste Beispiel. Zuerst kann sie mit dem gewöhnlichen Fingersatze, langsam und in der beschriebenen Weise behandelt werden. Und zwar mag eine dreifache Tonstärke geübt werden, eine ganz leise, die bei dem nervigen Fingerdrucke besonders geschickt behandelt sein will, eine mittelstarke, und eine ganz starke, die ohne rauh und heftig zu klingen, vollgiebig im Tone sein muß. Damit aber die Druckfähigkeit geübt wird, soll der Finger die ganze Zeit des Verweilens auf der Taste gleichmäßig im Drucke verharren. Es wird also ein stummes Nachdrücken der Taste zur Aufgabe gemacht, welches für den Moment keinen Einfluß auf den Ton ausübt, sondern nur die Elasticität und den Anschluß der Fingerspitze befördern soll. Als zweite Uebung sollen einzelne Finger möglichst gebunden, allein ohne Beihülfe anderer, die Scala auf und nieder singen. Dies befördert noch inniger den Anschluß.

Der innige Anschluß des Fingers an die Taste hat für längere Tonreihen die Bindung als unerläßliche Bedingung für alles Singen, als zweite Hauptregel im Gefolge. — Das Binden ist ebenso wichtig als das Aufdrücken, dieses bezog sich auf den einzelnen Ton, jenes ist im Grunde derselbe mechanische Vorgang, nur auf mehrere Töne angewendet. — Nichts ist so sehr der Leidenschaft des Empfindens gemäß, als das Heranziehen des einen Tones an den anderen. In neueren Compositionen kommt es besonders oft vor, daß ein Finger mehrere Singenoten hinter einander übernehmen muß. Für diesen Fall soll die zuletzt erwähnte Scalenübung die nöthigen Kenntnisse vorgebildet haben. Der Finger muß die im letzten Augenblicke unvermeidliche Trennung so gut als möglich verdecken, indem er sich zu ihr so spät als möglich entschließt und ganz schnell zur nächsten Taste hinschmiegt. Dazu wird er oft seine Stellung ganz verändern müssen, sowie denn überhaupt für

die Behandlung der Singenote eine große Freiheit vor dem bisherigen Formzwange eintreten muß. Der Finger wird oft eine stehende Stellung annehmen, und beim Hinübergleiten zur nächsten Singenote sich zuweilen schräg, seitwärts weiter bewegen müssen.

Es ist hier der Ort, die Bindung in größerer Ausdehnung zu betrachten, und namentlich für die Mehrstimmigkeit der Uebung zu empfehlen, weil dies der einfachen gesanglichen Behandlung am besten vorarbeitet. — Selbstverständlich ist hier nicht das Doppelgriff- und Accordspiel in passagenartig schneller Folge gemeint, sondern im getragenen Styl. Das erstere kommt später zur Sprache.

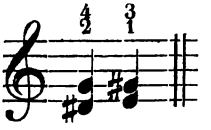
Bei zweistimmigen Tonfolgen kommt es selten vor, daß ein Finger zwei Stimmen hinter einander zu spielen hat. Deshalb, ist dieser Fall der leichteste. Bei parallelen Terzen nur kommen die Fingercombinationen $\begin{matrix}2&3\\1&1\end{matrix}$ und $\begin{matrix}4&3\\5&5'\end{matrix}$, wohl auch $\begin{matrix}4&3&1&2&2&3\\2&2'&3&3'&4&4\end{matrix}$ vor. Die Bindung muß hier, wie in allen folgenden ähnlichen Fällen so gut wie möglich ausgeführt werden. Besonders wichtig ist der Fall, wo in zweistimmigen Sätzen ein Finger zwei- oder mehrmal Singenoten zu verbinden hat, z. B.



Bei drei- und mehrstimmigen Accordverbindungen kommt der eben besprochene Fall noch viel häufiger vor, erreicht seine häufigste Anwendung aber in polyphonen Sätzen überhaupt, wo die Kunst der Bindung wesentlich auf der oben genannten Regel beruht.

Die singende Bindung befördert durch die elastische Anschmiegsamkeit der Finger an die Tasten einen weichen und wohlklingenden Anschlag, der selbst beim leisesten Spiel deutlich sein muß, weil die Taste bis auf den Grund niedergedrückt wird; deshalb ist sie nicht nur für den Gesang ein unerläßliches Mittel, sondern gilt als treffliche Studie besonders für solche Finger, die nicht von früh an die richtige Schulung empfangen haben, und zu undeutlicher Tongebung hinneigen. — Solchen Fingern ist selbst bei passagenartigen Stellen das fast übertriebene Binden vereint mit dem Singen anzuempfehlen; beide Eigenschaften erwecken das individuelle Fingergefühl am besten, und garantiren die Deutlichkeit der Tonbildung. Sie befördern mithin überhaupt die Mechanik. Aber auch bei normal gebildeten Fingern ergänzt das Singen und Binden die Voll-

kommenheit des Mechanismus, indem es die Fingerspitze vorzugsweise in Angriff nimmt, die früher bei der Bildung des Knöchelgelenkanschlages mehr in Passivität verharrte. — Das Aufdrücken und Anschmiegen fordert ihre ganze Kraft und Geschicklichkeit heraus. Die Form muß, wie bemerkt, dieser Anforderung ganz untergeordnet werden; in einem Falle wie dieser



würde der vierte schräg und ganz niedergeduckt stehen müssen, der dritte fast geradlinig über dem vierten zu liegen kommen, der zweite ebenfalls geradlinig und schräg stehen.

Ist die Bindung von verschiedenen Fingern auszuführen, so gilt die Regel, daß der folgende Finger seine Taste zuvor berühre, ehe er sie anschlägt, daß überhaupt die weiterstrebenden Finger diese Art der Bindung sich bis zur Geläufigkeit aneignen müssen. Die Fingerspitzen müssen wie Fühlhörner an der Tastatur haften.

Eine wesentliche Erleichterung beim Binden beruht in dem Abwechseln mehrerer Finger auf einer Taste, ohne daß dieselbe angeschlagen wird. Auch diese Uebung muß bis zur Geläufigkeit fortgesetzt werden. Es ist dabei auf jede nur erdenkliche Fingerfolge Rücksicht zu nehmen; auch müssen mehr als zwei Finger sich auf einer Taste schnell und geschickt hin und her in ununterbrochener Abwechselung ablösen lernen, ohne die Taste anzuschlagen, und schließlich die Anforderung auf die Ablösung bei Doppel- und Dreiklängen gestellt werden.

Wir haben das Singen somit in seiner eigentlichen und natürlichsten *Begrifflichkeit* betrachtet. Es wurde im Anfang bemerkt, daß der in solcher Strenge gesonderte Fall der Lehre willkommen sei, in der Praxis aber in dieser Reinheit nicht immer vorkomme. — Wir haben jetzt für die Mehrzahl der übrigen Fälle das Nöthige nachzuholen. —

Keineswegs beruht die Kunst des Singens ausschließlich in der *absoluten* Kraftbethätigung, wie wir dieselbe so eben besprochen haben, sondern häufiger fast in der *relativen*. Das heißt die Singestimme muß sich im Vergleich zu den *übrigen* Stimmen nur mehr oder weniger hervorheben. Dieser Umstand eröffnet ihr die Wahl unter einer sehr großen Summe von Tonabstufungen, und schließt selbst die Möglichkeit einer überaus zarten, ja hingehauchten Tonbildung, nicht aus. Das Ohr und ein geübter Geschmack müssen über die Mittel

nachdenken, wie selbst in solchem Falle der Gesang deutlich bleiben kann. Jede Tongattung und jede Anschlagsgattung, selbst das Staccato in allen Formen stehen der Melodie zu Gebote, und dabei ist noch vor der Hand der Fall, wo sie sich passagenartig decorirt, ausgeschlossen. — Als Hauptregel ist dabei Folgendes festzusetzen: Die begleitenden Stimmen müssen in allen Fällen leiser, in den meisten minder gebunden vorgetragen werden als die Singstimmen. Liegt dieselbe in der Oberstimme, so macht sie sich dem Gehöre bemerkbarer als in Mittel- und Unterstimmen, und würde zuweilen eine gleich starke Tongebung der Begleitung in diesem Falle keinen Nachtheil haben. — In allen übrigen Fällen muß aber die Singstimme etwas stärker aufgedrückt werden als die Begleitung. Dies schließt, wie bemerkt, die Anwendung des lockersten Passagenanschlags und die feinsten Staccatoarten nicht aus. Das Pianoforte hat die doppelte Fähigkeit, den Gesang der Macht der wirklichen Menschenstimmen nahe zu bringen, und andererseits ihn mit seiner specifisch instrumentalen Tonreizen darzustellen. — Das continuirliche Aufdrücken bezog sich auf den ersten Fall, und findet seine Anwendung in solchen Stücken, wo (wie z. B. in den Liedern ohne Worte) Gesang und Begleitung in zwei deutlich geschiedenen Tonreihen einander entgegengesetzt sind, wo meistens die Begleitung in einer weiter ausgelegten Figur einhergeht und die Singestimme eine größere Anzahl von Tönen zu überwinden hat, um durchzudringen. Die andere Singeweise tritt da überall ein, wo das Klavier die Cantilene mehr im instrumentalen als im vocalen Sinne darstellt, ihre Sprache also bis zur zierlichsten, hingehauchten Ausdrucksweise verfeinert.

So manches zweite Thema eines Beethovenschen Concertes, Notturnos, Charakterstücke und Cantabiles der verschiedensten Art erfordern diese Gesangesdarstellung.

In der großen Mehrzahl der Fälle werden sich beide Weisen verschmelzen. Die vocale Singemanier wird sich zuweilen zu dem perlenden Reize des eigentlichen Klavieranschlages verfeinern, und die instrumentale Gesangart ihre Hauptmomente zu der Kraft der vocalen Tonbildung erheben.

In großen Ausdrucksmomenten und in Fällen, wo die Begleitung selbst eine brillante und laute Ausdehnung in Anspruch nimmt, wird auch die erste Manier nicht genug Kraft geben, sondern die später noch zu erörternden Anschlagsarten mit dem Arme oder die mit dem Handgelenke Anwendung finden. Die Hauptregel, daß der Gesang vor allen anderen Stimmen den Vorzug haben muß, bleibt überall gültig.

Schmückt sich die Cantilene mit schnellen Klavierpassagen, so sind die letzteren mit den zarteren Anschlagsfarben, am häufigsten mit dem perlenden Tone auszuführen. Ein stärkeres Aufdrücken im Sinne vocaler Gesangbildung hemmt die Leichtigkeit und Grazie, in welcher das Klavier sein Wesen hat, und würde ein reizloses dem Klaviergeiste unangemessenes Element in die Tonfarben mischen.

Das Pedal ist gleichfalls von wesentlicher Bedeutung für die Kunst des Gesanges, und wird die Anwendung desselben in zusammenhängender Weise an geeigneter Stelle zur Sprache kommen.

Ebenso ist über den Vortrag der Begleitung hinzuzufügen, daß dieselbe nur im Allgemeinen leiser als der Gesang zu halten ist. In großen Ausdrucksmomenten erhebt sie sich mit zur Steigerung bedeutenderer Kraftgebung, und hat, wo sie irgend eine breitere Figuration in Anspruch nimmt, ganz im Prinzipe der allgemeinen Vortragsregeln, sich vor Monotonie zu hüten.

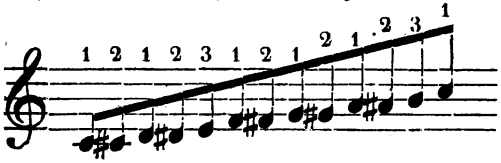
Achtes Kapitel.

Verengung und Erweiterung der Untersatzdimensionen. Die chromatische Tonleiter. Die harmonischen Passagen. Das Doppelgriffspiel.

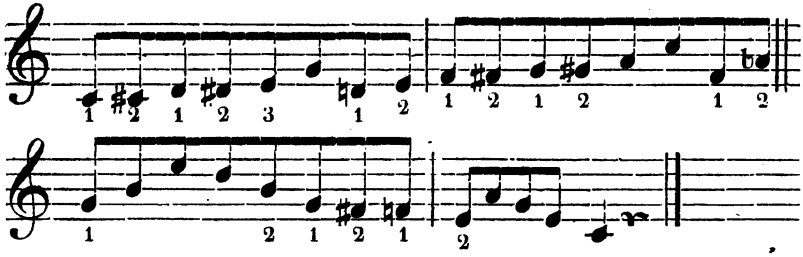
Der Raum der Klaviatur soll noch freier beherrscht werden, als es durch die Scala möglich war. Geistiges und mechanisches Bedürfniß streben gemeinschaftlich nach Erweiterung ihrer Kraft und Fähigkeit. Die diatonische Tonleiter gab das normale Maaß für die Dimension der Unter- und Uebersatzbewegungen ab. Der nächste Fortschritt geschieht durch Verengerung und Erweiterung dieses Maaßes, und die Methodik bewegt sich hier in ähnlicher Weise weiter, wie bei den stillstehenden Uebungen.

Die Verengerung des genannten Verhältnisses geschieht in regulärster Form bei der chromatischen Tonleiter. Eine nähere Analyse des mechanischen Vorgangs ist nicht nöthig, da dieselbe dem Wesen nach im sechsten Kapitel bei der diatonischen Tonleiter erledigt ist. Zudem beruht er hier auf noch leichteren Bedingungen. Es genügt also, die verschiedenen Arten des Fingersatzes zu besprechen.

Der erste ist der mit dem zweiten Finger:



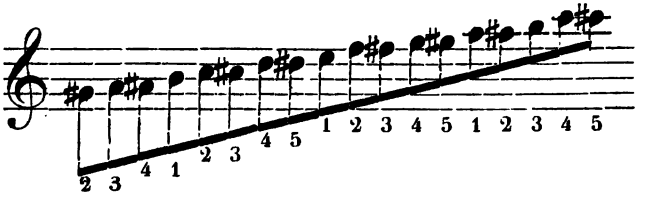
Er basirt auf einer gewissen Zierlichkeit der Bewegung, die durch die Feinheit des Tastgefühls im zweiten Finger hervorgerufen wird, und begünstigt die Ruhe und schöne Form der Hand am meisten. Denn das bewegliche Prinzip liegt ganz in der Spielneigung der betheiligten Finger, die zu feiner Handthierung geschaffen sind, und zieht in keiner Weise die anderen Glieder in Mitbethätigung. Daher ist dieser Fingersatz bei leisen und graziösen Stellen anzuwenden, und keineswegs auf die chromatische Scala allein zu beschränken, sondern auch auf solche Passagen auszudehnen, die nur mit chromatischen Elementen untermischt sind, z. B.



Der zweite Fingersatz besteht in der ausschließlichen Anwendung des dritten Fingers auf jeder Obertaste; die Untertasten haben sämmtlich den Daumen mit Ausnahme von f (in C-dur), welches innerhalb eines jedesmaligen Octavenumfanges den zweiten erhält. Dieser Fingersatz hat einen festeren, massiveren Charakter; da hier die stärksten Finger spielen, so eignet er sich am besten zum Forte. Das leise Spiel ist indessen nicht ausgeschlossen.

Eine dritte Fingersetzung, welche vier Finger in Anspruch nimmt, weist auf große Schnelligkeit hin. Das Ende eines Laufes wird hier, wie auch bei den vorigen Arten gewöhnlich mit Benutzung aller fünf Finger ausgeführt. Während vorher die chromatische Scala mehr in ihren Einzelelementen, Punkt um Punkt abgehandelt wurde, wird sie hier als Ganzes aufgefaßt. Die rapide Schnelligkeit dieser Applicatur stellt sie plastisch dar, wie eine Linie oder einen Faden. — Besonders günstig gestaltet sich dies Verhältniß beim Zurückspielen. Die Regularität des Fingersatzes tritt aber immer erst nach zwei Octaven ein, und ist deshalb die Erlernung im Anfang mühsamer.

Ein Fingersatz mit allen fünf Fingern läßt eine noch größere Rapidität zu, ist aber rückwärts unbequemer als aufwärts. Auch dieser basirt auf einer Regularität, die nach zwei Octaven wiederkehrt. Am besten beginnt er mit gis, wo der fünfte einmal ausgelassen werden muß:



Durch Combination dieser vier Arten würden sich noch Mischgattungen bilden lassen, es kann jedoch hier auf alle Fälle der Praxis nicht eingegangen werden. Es genügt, wenn die Mechanik in den genannten sicher ist. — Jede ist gleichmäßig zu üben, da sie an geeigneter Stelle Vorzüge darbietet.

Der musikalische Werth der chromatischen Tonleiter ist mechanischer Natur. Keiner Tonart angehörig, läßt sie sich in allen anwenden, und gilt überall als leichtes gefügiges Ornament. Der kleinschrittige Lauf der Finger giebt ihr etwas zierlich Niedliches. Wesentlich auf Schnelligkeit berechnet, ist sie brillant und sinnlich reizend. Im Diskant ist sie wie eine leuchtend aufschießende Linie, im zartesten Piano besonders abwärts wie fallender Blüthenstaub; im Basse malt sie mehr das Murmeln des Donners, oder im Forte den Kampf von Naturmächten.

Die weiteren chromatischen Uebungen gestatten eine ähnliche Vielheit der Formen, wie die diatonischen, indem das Zusammenspiel in verschiedenen Intervallentfernungen stattfinden, und die lineare Richtung der Passagen in die wunderbarsten Verschlingungen ausarten kann.

Die Erweiterung des Unter- und Uebersatzmaaßes hat ihre regulärste Form in den gebrochenen Accordfiguren, welche ihre Bestandtheile in gerader Aufeinanderfolge durch zwei und mehrere Octaven ausbreiten. Der Daumen hat hier die Dimension einer Octave im Untersetzen zu durchmessen, die übersetzenden Finger eine gleiche Entfernung. Diese sehr ausgedehnte und an Vielseitigkeit der mechanischen Verhältnisse die bisherigen Formen übertreffende Passagengattung, verhält sich zu den Tonleitern, wie die Lagen in Octavenspannungen zu denen des engeren Raumes der Normallagen einer Quinte oder Sexte. Die Mechanik beruht auf den bei der Tonleiter erwähnten Grundgesetzen: 1) Auf der

selbstständigen Bewegung der betheiligten Glieder. 2) Auf der Ruhe aller nicht betheiligten Organe. 3) Auf der einheitlichen Gleichmäßigkeit aller nothwendigen Bewegungen. 4) Auf der Egalität aller Töne.

Beim Untersetzen ist auf die Elasticität der in die Hand sich hineinbiegenden Daumenspitze und auf die entgegenkommende Geschmeidigkeit des Fingers zu sehen, unter welchen untergesetzt wird. Der letztere wird im Moment des Untersetzens eine geradlinige, schräg gehaltene Form annehmen. Die Drehung der Hand ist streng zu unterdrücken, und liegt die Hauptaufgabe in einer etwas einwärts gestellten Handhaltung und einer im Moment nach dem Untersatz gleichmäßig fortrückenden Armbewegung. Alles ganz wie bei der Tonleiter, nur durch die Erweiterung der Räumlichkeit erschwerter. Beim Aufwärtsspielen (der rechten oder Abwärtsspielen der linken) hat der zweite Finger nicht eher seine Taste anzuschlagen, als bis der Arm seine Position eingenommen hat und der Anschlag senkrecht erfolgen muß. Beim Uebersetzen gilt das Umgekehrte. Die Hand muß sich dabei im Zusammendrücken und Verengen so üben, daß sie darin die vollkommenste Leichtigkeit erreicht.

Bei kurzen Fingern ist trotz aller Bemühung eine strenge Bindung im Anfang nicht möglich, es sei denn, daß das Drehen der Hand sich wieder einstellen müßte. Die Aufgabe schwebt hier zwischen zwei sich widerstrebenden Regeln, und die Praxis muß sehen, wie sie beide vereinigt. Der beste Fingerzeig liegt darin, daß die Ruhe der Hand festgehalten und eher gegen die Bindung gefehlt werden darf. Nur muß der möglichst beste Versuch einer solchen Bindung zur Pflicht gemacht werden. Bei schnellerem Spiel verdeckt ein geschmeidiges Hinüberziehen ihre nicht ganz genaue Befolgung. — Die normale Aufgabe ist aber am letzten Ende in voller Gewissenhaftigkeit anzustreben. Die Gleichmäßigkeit der Bewegung muß so weit ausgebildet werden, daß der Arm wie ein ruhig dahin gleitendes Fahrzeug in horizontaler Richtung auf- und niederschwebt. — Der Daumen muß sich in einer continuirlichen Annäherung an seine Untersatzpunkte befinden, also im Moment, wo der zweite Finger spielt (man denke an den Dreiklang von c), unter dem dritten stehen, und wenn dieser anschlägt, in der Nähe des höheren c schweben. Beim Zurückspielen besteht für den Uebersatzfinger das umgekehrte Verhältniß. — Das Einwärtshalten der Hand ist so wichtig, daß oft durch dieses Mittel allein alle Drehungen vermieden werden. Selbstverständlich darf es nicht zu auffallend von der normalen Haltung abweichen.

Die gebrochenen Accordpassagen haben in der Mechanik etwas kühn

Aufstrebendes. Im beflügelten Laufe durcheilen die Finger die Dimensionen der Tastatur. Die Formfreiheit der Finger tritt mehr und mehr jetzt hervor. Eine besonders graziöse und leichte Behandlung wird hier die hohe Handhaltung und mehr gerade ausgestreckte, aber von oben herabhängende Fingerformen vorziehen.

Die Tonleiter gab mehr das normale Maaß der ersten Gehübungen für die Finger. Die fliegenden Accordläufe sind ein künstlicherer Standpunkt. Die Schnelligkeit der Raumdurchmessung deutet auf einen höheren Grad der stofflichen Ueberwindung, auf die Beherrschung der Räumlichkeit. Die hier zur Anschauung gelangende Gymnastik verräth die Aufhebung der Schwerfälligkeit der stofflichen Gewalten in Gewicht und Bewegung, in ihrer ursprünglichen Unsicherheit und Ungeschicklichkeit, so daß auch auf diesem Punkte die Grazie vor die Augen tritt, die allenthalben höchstes Ziel der technischen Productionen ist. — Bei der oben erwähnten hohen Handstellung wird dies besonders augenscheinlich, indem die feinste Berührung der Tasten mit den Fingerspitzen und besonders mit der fast nur in einem Punkte mit ihnen zusammentreffenden Daumenspitze, den Anschein eines sehr subtilen feinsinnigen Tongewebes gewähren.

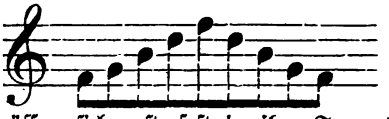
Keineswegs sind die anderen Handstellungen ausgeschlossen, jede hat ihren eigenthümlichen Ausdruck. — Deutet die hohe Handstellung mit ihren sanften Wellenlinien, die sich um den Daumen wie um eine Achse drehen, auf eine ätherische Feinheit des mechanischen Gefühles, so wird die niedrige Stellung mit liegenden Fingern ein perlend weiches Spiel, die horizontale mit gekrümmten Fingern ein perlend scharfes präcises Spiel zur Folge haben. — Der Einbug der Knöchel wird sich allmählig glätten, ebenso der hohe Ausbug des Handgelenks.

Die niedrige Handstellung läßt den liegenden Finger durch breitere fleischigere Tastenberührung eine sinnlichere Tonfülle erzeugen, die Finger spielen in einer sehr angeregten, flatternden Bewegung, während bei der hohen Handstellung der Arm das Ganze zu dirigiren schien. — Wünschenswerth bleibt für unser System noch immer die normale Handstellung, die strenge Schulung muß in den meisten Fällen noch beibehalten bleiben.

Die harmonischen Passagen zerfallen in Gruppen von drei, vier und fünf Tönen. Es liegen also entweder Dreiklänge, Septimenaccorde, oder noch hinzutretende Durchgangstöne zu Grunde. Am leichtesten ist es, mit den vierstimmigen Gruppen zu beginnen, und zwar mit den verminderten Septimenaccorden, deren regulärer Bau der Egalität der

Mechanik den meiſten Vorſchub leiſtet. Im Anfang iſt der Daumen ſtreng nur auf die Untertaſten zu nehmen, erſt bei gereifter Uebung kann er auf Obertaſten geſtellt werden. — Dann kommen die Dominantaccorde und ihre Umkehrungen, auch wohl die kleinen Septimenaccorde, zuletzt die Dreiklänge und Umkehrungen. Iſt die Hand in dieſen Formen feſt, ſo hat ſie die Fähigkeit auch für ſonſtige Erweiterungen und Ergänzungen gewonnen.

Die Umkehrungen der Dominantaccorde ſind wegen der Ungleichartigkeit der Fingerentfernungen ſehr ſchwierig. Vorbildend wirkt das Auf- und Niederſpielen der Paſſagen auf einer Stelle, z. B.



Die Finger müſſen ſich erſt feſt in ihre Form hineinlegen, bevor ſie den weiteren Gang wagen. Das Formgefühl muß ſich ſo weit ausbilden, daß die Hand nach jedem Unterſatz und jedem Ueberſatz mit größter Schnellkraft ihre plaſtiſche Feſtigkeit annimmt, und die Finger, ohne ihre Stelle zu ſuchen, nur ſenkrecht herunterfallen.

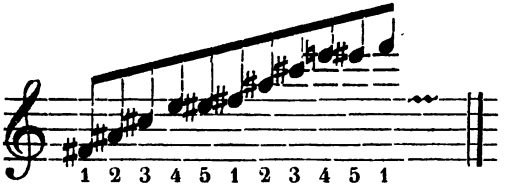
Durch Vorhalt- und Durchgangstöne gewinnt das genannte Material eine erhebliche Erweiterung, wobei durch Veränderung der räumlichen Fingerentfernungen die Schwierigkeit oft ſehr zunimmt. — Nimmt man einen Anfangston c an, ſo läßt ſich auf ſeiner Grundlage eine bedeutende Summe ſolcher Paſſagen entwerfen, und iſt dem Lernenden eine Bethätigung der Phantaſie und Mechanik zu gleichen Theilen, etwa nach Art folgender Zuſammenſtellung zu empfehlen:

c e g	c e f	c f b	c es fis a	c e f b	c g a b
c es g	c e fis	c f h	c des f as	c e gis a	c g a h
c e a	c e gis	c g as	c des f h	c e as h	c g ais h
c f a	c e b	c g a	c des f b	c e a h	c gis a h
c f as	c e h	c g b	c d f a	c e ais h	c a ais h
c d f	c es f	c g h	c d fis a	c f g a	c d e f a
c des f	c es fis	c gis h	c d fis ais	c f gis a	c d f as h
c d fis	c es as	c as b	c es f a	c f as h	c es fis a h
c d g	c es a	c a b	c es f as	c f a b	c e fis a h
c d as	c es b	c a h	c es f h	c fis g a	c e g ais h
c d b	c es h	c as h	c e f h	c fis gis a	c e gis ais h
c d h	c f g	c e g b	c e fis a	c fis a h	c d f a h

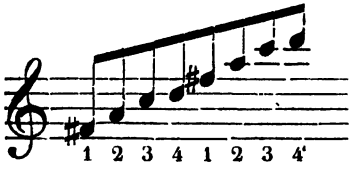
Ein Unterſatz unter den fünften und Ueberſatz über denſelben iſt wegen der erſchwerten Egalität der Tonbildung beſonders zu üben. Der

fünfte neigt sich hier zu schwächerer Tongebung und bedarf der Kräftigung. Die Anwendung des Daumens auf einer Obertaste ist ebenfalls schwierig und geschieht möglichst selten, doch ist sie nicht immer zu umgehen. Eine eigenthümliche Regel bestimmt nämlich den Fingersatz in allen diesen Passagen. — Derselbe beruht auf strenger Regularität, auf consequenter Wiederkehr derselben Fingerfolge in jeder Octave. Nichts bildet so sehr die Sicherheit des Laufes der Finger, als das bestimmte Geleise regulärer Bewegungsverhältnisse, und in Folge dieser Thatsache ereignet es sich oft, daß innerhalb einer Reihe von Arpeggien, die sämmtlich den Daumen auf derselben Stelle haben, der letztere auf Obertasten zu stehen kommt. Die für den einzelnen Fall erhöhte Schwierigkeit wird durch den Gewohnheitszug, der das Ganze beherrscht, aufgehoben. — Abgesehen davon, muß aber überhaupt die Mechanik auch das Schwierige üben; ein unter erschwerten Verhältnissen durchgeführtes Prinzip läßt die minder schweren leicht erscheinen.

Es sind also Passagen wie folgende eben so fleißig zu studiren, wie die leichten:



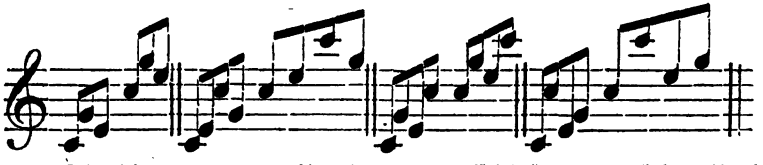
Hinsichtlich der Armbewegung ist noch zu bemerken, daß, so sehr auch die Oeconomie, als ein Elementargesetz, in der ganzen Klaviertechnik die unnöthige Bethätigung der Glieder untersagt, und namentlich ein sogenanntes Vor- und Zurückziehen ebenso, wie die oft besprochene Drehung gänzlich unterdrückt wissen will, in den zuletzt erwähnten Fällen doch eine Ausnahme eintreten muß. — Beginnt nämlich der Daumen mit einer Obertaste, und haben die andern Finger Untertasten zu bespielen, wie z. B. in dem Laufe:



so ist ein sicheres Treffen der schmalen Untertastenfläche zwischen den Obertasten sehr erschwert. Deshalb darf hier eine Ausnahme von dem oben erwähnten Gesetze eintreten. Der Arm zieht sich, um die Unter-

taſten zu treffen, im Laufe des Spiels aus der Obertaſtenlage ſo weit auf die Untertaſtenlage zurück, daß die Finger 2, 3, 4 die breitere Vorderfläche derſelben beſpielen können, bei Wiederkehr des Daumenanſchlags geht er aber wieder in die Obertaſtenlage zurück. — Dieſes Verfahren verletzt allerdings die lineare Horizontalität der Bewegung, und die Aufgabe muß darin beſtehen, die eckigen Verhältniſſe der Spiellinie in eine wellenartige, abgerundete und reguläre Bewegung abzuglätten. — Dem Zuge der Schwerfälligkeit des Stoffes iſt auch hier durch ein künſtliches Element Einhalt zu thun.

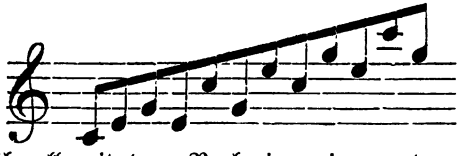
Vergleicht man die Accordpaſſagen mit den Tonleiterpaſſagen, ſo ergiebt ſich Folgendes. — Als compoſitoriſche Elementaridee ſteht die Scala dem Accorde gegenüber, wie der Umriß der Farbe. — Die Tonleiter iſt das abſtracte Urbild der Melodie, der Accord das der Begleitung. Jene legt ſich daher in eine viel reichhaltigere Welt von Bildungen auseinander, als die Harmonie, iſt ja auch das kosmiſche Bild reicher an Form- als an Farbenunterſchieden. — In Bezug auf die Mechanik aber ändert ſich das Verhältniß. Die Arpeggien geſtatten eine größere Vielheit von Formbildungen als die Tonleitern. Beide Arten ſtehen ſo zu einander: Die Tonleiterpaſſagen haben einen ſehr gleichmäßigen Charakter; hinſichtlich des harmoniſchen Unterſchiedes giebt es in ihnen nur die beiden Formen von Dur und Moll, in ihrer linearen Richtung iſt Dur aber ebenſo wie Moll, nur das Chromatiſche repräſentirt noch plaſtiſcher die Linienform. Alle Paſſagenbildungen beſtehen hier mithin aus geradlinigen Elementen. Die Accorde aber haben ſchon in dem Charakter ihrer harmoniſchen Grundlage reichhaltigere Unterſchiede. Sodann geſtatten ſie durch allerhand Verſetzungen und Umdrehungen eine bei weitem größere Figurenbildung, wie z. B.



Die Finger werden hier in den vielſeitigſten räumlichen Verhältniſſen bethätigt, und ihre Beherrſchung der Taſtenräumlichkeit erſt durch dieſe Gattung vollendet. — Sobald die Tonleiter ihre Elemente in ähnlicher Weiſe verſetzt, wird ſie harmoniſche Paſſage; dies kommt daher, weil der Accord, als ein noch mehr in die Elemente zurückgehender Begriff, die Tonleiter im Keime mit in ſich umfaßt.

Beide Arten haben nun ihre beſondere Eigenthümlichkeit. Die Ar-

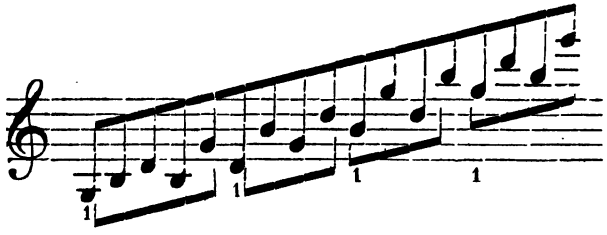
peggien beruhen auf einer einfacheren Regularität als die Scalen; bieten sie auch im Anfange durch die größere Fingerspannung, durch größere Untersatz- und Uebersatz-Dimension, durch die Kühnheit schnellerer Raumdurchmessung bedeutendere Schwierigkeiten, so fußt doch die Mechanik auf sicheren Stützen. — Nimmt man zickzackartige Formationen aus, wie etwa:



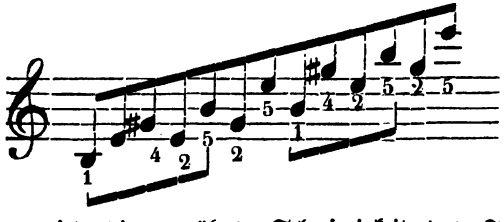
so kehrt fast überall mit dem Neubeginn einer anderen Octave Alles ganz regelmäßig wieder, und der Grundtypus selbst ist eine fest ausgeprägte, stillstehende Form. Der letztgenannte Umstand macht diese Gattung dankbarer als die Scalen. In den letzteren ist der Grundtypus einer Octave eine bereits in sich selbst durch den Daumenuntersatz unreguläre Bildung. Die Hand hat wenig Anhalt. Die normale Stellung auf fünf Tasten kommt nur am Ende zu wirklicher Ausführung; die Finger liegen zwar bei jedem Daumeneinsatz in einer Normallage, benutzen sie aber nie bis zu Ende. Kaum eingetreten in die eine, führt ein neuer Daumeneinsatz die Hand in eine andere, die eben so unvollständig ausgespielt wird. Bei den Accorden legen sich die Finger in eine bestimmte Form, und sobald dieselbe einmal begriffen, bedarf es nur der Direction des Armes; die Passage läuft fast von selbst. Das einzig Abnorme ist die Gewöhnung an die Vorstellung, daß der Daumen für den fünften eintreten muß. Sonst aber haben die Finger ihre festen Plätze. Die Regularität der Räumlichkeit in Bezug auf die gleichmäßig abgemessenen Octavenfelder ist für Auge und Fingergefühl einleuchtend. Bei der Tonleiter steht aber die sichtbare Regularität der Tastengruppen mit der Regel der Fingersetzung im Widerspruch. Der Fingersatz ist innerhalb einer Octave complicirt, und bei C-dur anders als bei F-dur, hier anders als bei B-dur, Fis-dur, Des-dur u. s. w., in der linken anders als in der rechten. Dies macht jede Tonleiterpassage in gewissem Sinne zu einer Besonderheit, während die Accorde vom Auge schneller überblickt, von den Fingern errathen werden. Auch das gleichzeitige Spiel stellt sich bei den Accorden günstiger, indem Daumen und fünfter gleiche Bedeutung, in den meisten Fällen (beim Octaveneinklange) gleichzeitigen Einsatz haben und die Gruppen übersichtlich abtheilen. Bei den Tonleitern muß das Ohr abtheilen, und die Daumeneinsätze, die technisch so sehr geeignet sind, die Gruppen übersichtlich zu sondern, müssen diese

Bedeutung gänzlich unterdrücken. Nur in Des-dur sind die Daumen überall gleichzeitig, sonst fallen sie in beiden Händen nur auf die wiederkehrenden Grundtöne, gestatten aber innerhalb der einzelnen Octaven nicht den mindesten Anhalt. Rhythmik und Mechanik verfolgen hier entgegengesetzte Regeln, während sie bei den Arpeggien zusammentreffen.

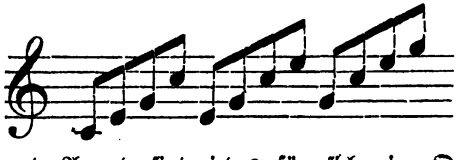
Schwerer sind die bereits oben erwähnten zickzackartigen Arpeggien. Das Fingersatzprinzip liegt darin, daß bei jedem Daumeneinsatz eine Normallage vor einer Octavendimension gebildet und ausgespielt werden muß. In folgendem Beispiele also bei g, d, h, g



Das Schwierige liegt hier in der mit jeder Lage eintretenden Veränderung der Fingerentfernungen, so daß mit jedem Daumeneinsatz die Hand eine andere Form zu bilden hat. — Kommen Obertasten vor, so wird zuweilen eine Lage nicht zu Ende benutzt, indem es meist vermieden wird, den Daumen auf eine Obertaste zu setzen, z. B.



Gemildert wird die erwähnte Schwierigkeit des Formenwechsels allerdings durch den beschränkten Kreis der hier möglichen Unterschiede, und gewöhnt sich in anderen Fällen die Hand bald daran, wie z. B. in solchen:



Tonleiter und Accord sind jedes für sich eine Quelle vielseitiger Formbildungen, combiniren sie sich, so erweitert sich die Fülle der letzteren ins Endlose. Für die Mechanik gilt das Gesetz, daß das Finger-

gefühl in jedem Moment sich der einen oder anderen Handform bewußt bleiben muß, und namentlich der höhere Standpunkt unbedingter und leichter Fügsamkeit in jedes Verhältniß, hier seinen ernstlichen Anfang zu nehmen hat.

Die Mechanik bewegte sich bis jetzt in den Folgen einzelner Töne, und hat deren Grundtypen erschöpft. Der nächste Schritt geht zu der Verbindung mehrerer gleichzeitiger Tonreihen. Bei den Staccatoarten und der Lehre von den Bindungen wurde schon an mehrstimmige Tonreihen angeknüpft; hier soll das Wesentliche der letzteren zur Sprache kommen.

Mehrstimmiges Spiel im Sinne der Polyphonie ist eine dem Schluß der Mechanik gebührende Gattung. Von dieser wird hier noch nicht gehandelt. Vielmehr geht die Aufgabe auf jene scheinbare Polyphonie parallel laufender Stimmen, die ihre eigenthümliche Schwierigkeit hat, und vorbereitend auf die vorgenannte noch größere wirken muß. — Sie wird Doppelgriffspiel genannt, und zerfällt in Terzen-, Quarten- und Sextenspiel. — Das Octavenspiel löst sich von diesen wieder durch eine absonderliche mechanische Behandlung als eigener Zweig ab.

Zunächst das Terzenspiel. Was für den einzelnen Finger als Regel galt, findet auch hier beim Zusammenspiel zweier seine Anwendung. Die gekrümmte Fingerform bei eingedrückter Knöchelpartie erweist sich hier mehr als irgendwo vortheilbringend. So nothwendig das Schlaffhalten aller Muskeln im Allgemeinen sein mag, so ist doch eine gewisse Anspannung der zum Spiel schlagfertigen Glieder nicht zu umgehen, und hier, wo es auf erhöhte Kraftbethätigung und auf die Beziehung gegenseitigen Zusammenwirkens ankommt, um so weniger zu erlassen. Die normale Handform bringt dieses Gefühl der Muskelspannung am besten hervor; lang ausgestreckte Finger bei niedriger Hand sind keineswegs unfähig das Terzenspiel zu erlernen, im Allgemeinen aber unterstützt die Erfahrung die entgegengesetzte Fingerhaltung.

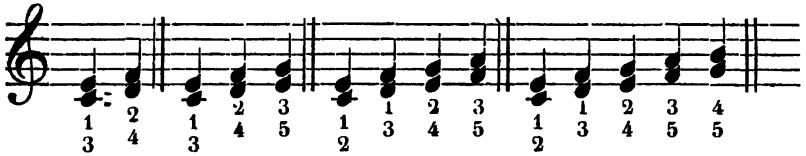
Vollgiebiger, kerniger Ton ist die erste Aufgabe; Gleichzeitigkeit des Anschlags die zweite, und hier als wesentlich neue zu den bisherigen Anforderungen hinzutretende. Vorbedingungen zu derselben sind gleich hohes Aufheben und gleich starkes Niederfallen der betheiligten Finger. Die allgemeine Kraft muß sich in zwei gleiche Hälften spalten.

Das Terzenspiel zerfällt wie das einfache in Uebungen mit stillstehender Hand, in fortrückende und tonleiterartige Studien. Die har-

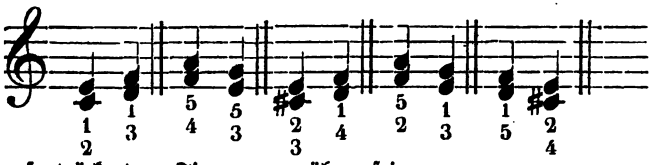
monischen Gänge sind hier selbstverständlich sehr beschränkt, da der Charakter der Harmonie schon im Einzelklange vorliegt.

Betreffs der stillstehenden Uebungen verbinden sich folgende Finger zu Combinationen: 1 und 3, 2 und 4, 3 und 5; dies sind die zunächst vorzunehmenden Studien. In weiterer Praxis erweisen sich aber auch die Gruppen 1 und 2, 2 und 3, 3 und 4, 4 und 5; sodann 1 und 4, 2 und 5; endlich 1 und 5 als unerläßlich.

Die Combinationen, in welchen die Finger 4 und 5 vorkommen, verlangen besondere Prüfung, indem die bezeichneten Finger leicht ihren Ton schwächer anschlagen, wie denn überhaupt eine stete Rücksicht auf die ungünstige Natur derselben durch die ganze Laufbahn des Klavierspiels Pflicht bleibt. Die Uebungen zerfallen in Folgen von 2, sodann von 3, später 4 bis 5 Terzen.



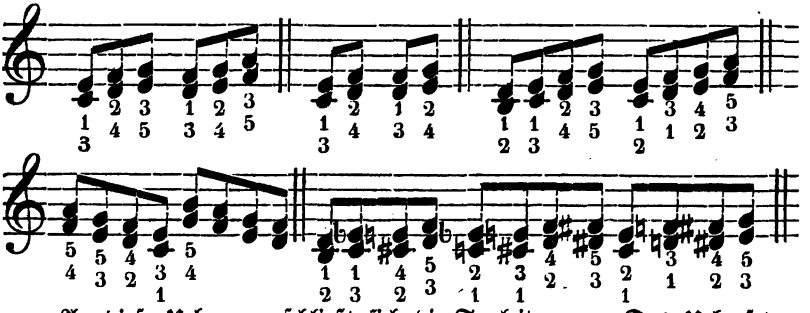
Die schwachen Finger haben Aufheben und Niederfallen zu steigern, die starken zu mildern, damit Gleichheit der Anschlagsbedingungen entsteht. Rhythmus und Figuration können die in obigem Beispiel enthaltenen Fälle zu einer großen Anzahl von Uebungen ausbeuten, obwohl deren Zahl nicht so umfangreich ausfallen kann als bei einfachen Tönen. Die hier vorliegenden Elemente sind nicht mehr so flüssig als die letzteren, und im Grunde an Zahl nur drei, während dort fünf waren. — Ein großer Theil dieser Uebungen fand schon bei den stillstehenden Uebungen der einfachen Töne Vorbildung. Deshalb werden hier mehr die neu hinzutretenden Fingercombinationen



und die fortrückenden Figuren zu üben sein.

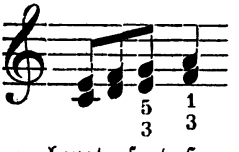
Die letzteren befolgen die normalen Anschlagsgesetze, müssen damit aber eine Seitenbewegung der Finger verbinden. Bei jedem Terzenspiel kommt der dritte Finger am häufigsten vor, und ist auf dessen besondere Präcision Acht zu geben, weil er leicht zu einem Erschlaffen hinneigt. Er verläßt sich zu schnell auf seine günstige Natur, und übersieht, daß dieselbe zu seiner doppelten Anstrengung gerade nothwendig ist.

Im Allgemeinen wird diese Gattung in den üblichen Studienwerken zu wenig ausgebeutet, obwohl sie doch eigentlich ein reiches Material an die Hand giebt, besonders wenn die chromatischen Elemente mit hineingewebt werden, und der Rhythmus die Formen mannigfach gestaltet. Die einfachsten Grundtypen sind folgende:



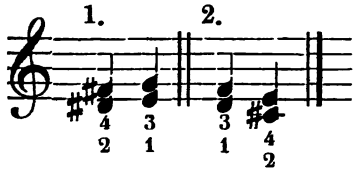
An diese Uebungen schließt sich die Tonleiter an. Das Uebersetzen mit zwei Fingern zugleich ist das hier neu hinzukommende Element. Die Schwierigkeit desselben liegt in der Verbindung. Schon bei den stillstehenden Uebungen ließen einige Fingercombinationen $\begin{pmatrix}1&1&4&3\\2&3'&5&5\end{pmatrix}$ eine vollkommene Bindung nicht zu. Die Aufgabe besteht darin, dem Gehöre diese unerläßliche Trennung so wenig als möglich wahrnehmbar zu machen. Der betreffende Finger muß seine Taste so lange als möglich besetzt halten, und durch kernige Klangfülle des folgenden Anschlags die Aufmerksamkeit von der momentanen Lücke des vorhergehenden ableiten. Bei langsamem Spiel ist es sehr fördernd die Terzenscalen mit singendem Anschlag, also mit lang angehaltenem Aufdrücken zu üben. Bei schnellerem Spiel muß sich der Finger auf Höhe des Aufhebens und präcis kräftiges Anschlagen legen.

Die Bindung, als der wichtigste Theil, befolgt im Einzelnen folgenden Mechanismus. Die Form der Finger wird beim Ueber- und Untersetzen aufgegeben. Das möglichst lange Festhalten auf derselben Stelle hat beim Uebersetzen eine fast geradlinige Form des Fingers zur Folge, über welchen übergesetzt wird. In folgendem Beispiele



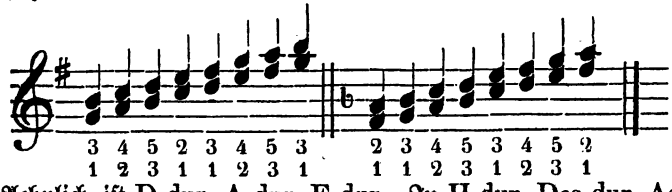
wird der fünfte ganz niedergebeugt, so daß er horizontal auf der Taste liegt, der dritte schmiegt sich über ihn so weit, daß er seine Taste a

berührt, und ebenso der Daumen, welcher sein f berühren muß. Hiernach erfolgt erst der Anschlag. Die Trennung fand hier zwischen e und f statt. In anderen Fällen, wo die Bindung vollkommen ausführbar ist, muß das Hinanschmiegen an die folgende Tastengruppe in ähnlicher Weise geübt werden. Beispiel:



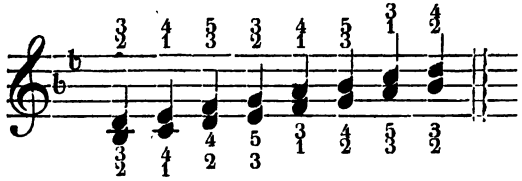
Im ersten hat der Daumen sowohl wie der dritte seine Taste zu berühren, während die vorige Fingergruppe unverrückt stehen bleibt; im zweiten schwierigeren Falle ist es ebenfalls für die Schmiegsamkeit der Fingerspitzen fördernd, eine gleiche Anforderung zu stellen. Selbstverständlich ist die Strenge einer solchen Bindung für schnelles Tempo weder möglich noch nothwendig, und die Mechanik wird sich im ersten Beispiele mit der Bindung der oberen, im zweiten mit der der unteren beiden Töne begnügen. — Das anschmiegende Berühren liegt bei guter Vorbildung so im Gefühle der Fingerspitzen, daß es auch bei schnellstem Tempo nicht außer Bethätigung tritt, es hat nur eben nicht Zeit an einem so genauen Vorgange sich zu messen, es vereinigt sich mit dem präcisen Anschlage so gut es sich thun läßt.

Die Fingersetzung der Scalen beruht auf dem Prinzipe möglichster Bindung, und enthält keine anderen Combinationen als die bei den stillstehenden Uebungen bemerkten. Das neu Hinzukommende besteht aber nun in der Verbindung derselben auf neben einander befindlichen Lagen zu einheitlich linearer Richtung. Am gewöhnlichsten sind folgende Fingercombinationen $\begin{matrix}1\,2\,3\\3\,4\,5\end{matrix}\,|\,\begin{matrix}1\,1\,2\,3\\2\,3\,4\,5\end{matrix}\,|\,\begin{matrix}3\,4\\2\,1\end{matrix}\,|\,\begin{matrix}4\,5\\2\,3\end{matrix}\,|\,\begin{matrix}5\,5\\3\,4\end{matrix}\,|$ Die erste reicht für C-dur ganz allein aus, auch wohl für Fis-dur. Die zweite findet ihre Anwendung in dem größeren Theil der übrigen Scalen, worin sie in Verbindung mit der ersten innerhalb einer Octave einmal vorkommt, z. B.

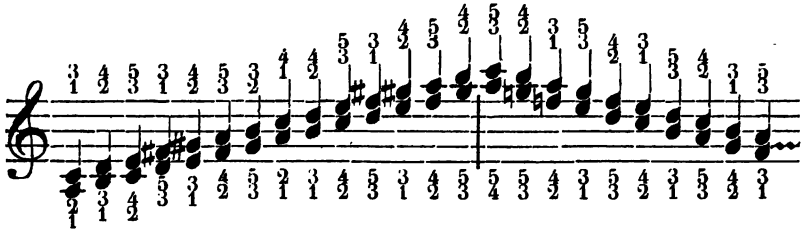


Aehnlich ist D-dur, A-dur, E-dur. In H-dur, Des-dur, As-dur,

Es-dur, B-dur kommen die Gruppen $\begin{matrix}3&4\\2&1\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}4&5\\2&3\end{matrix}$ häufig vor, beginnen z. B. in B-dur, können bei As-dur ans Ende kommen, und ist hier der zweimalige Gebrauch des vierten wohl zu berücksichtigen. In manchen Fällen erweist sich die Gruppirung $\begin{matrix}3&4&5\\2&1&3\end{matrix}$ als ebenfalls zweckmäßig, und kann an Stelle der bezeichneten eintreten, so daß manche Scalen mehr als eine Applicatur zulassen, z. B.

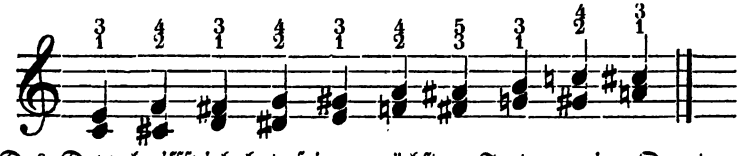


Die Mollscalen kommen zwar selten vor, sind aber der Vollständigkeit halber mit zu üben, und befolgen aufwärts die angegebenen Prinzipien, obwohl nicht in so regulärer Weise, abwärts haben sie den Fingersatz der verwandten Durtonarten.



An die diatonischen Tonleitern schließt sich die chromatische Scala in kleinen Terzen, welche die aufgestellten Regeln nur in engerer Tastenfolge anwendet. Auch die in großen Terzen einhergehende wendet keine neuen Prinzipien an. Sie kommt selten vor.

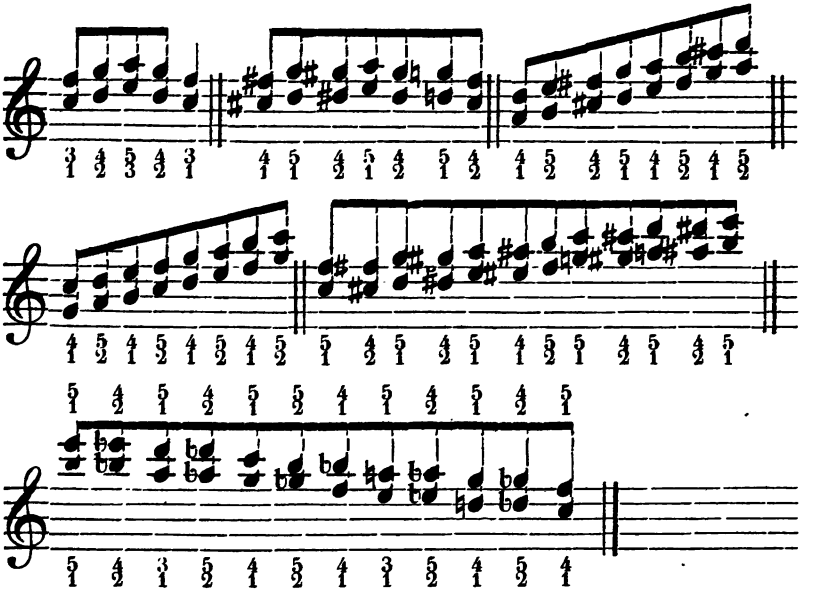
z. B.



Das Doppelgriffspiel hat seinen nächsten Fortgang im Quartenspiel, welches meist von der rechten Hand ausgeführt und durch die linke zu Sextenaccordfolgen ergänzt wird. Der Fingersatz beruht auf folgenden Verbindungen $\begin{matrix}4&5\\1&2\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}5&4\\2&1\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}4&5\\1&1\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}4&5\\2&1\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}5&5\\2&1\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}3&4&5\\1&2&1\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}5&4\\2&2\end{matrix}\,\Big|$ häufig kommen auch Fälle vor, wo dieselben Finger zwei Mal hinter einander genommen werden. Das Quartenspiel findet theils in dia-

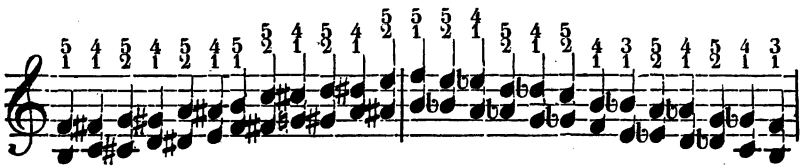
toniſchen oder chromatiſchen Gängen, theils in kleineren, aus den genannten Elementen zuſammengeſetzten Figuren ſeine Anwendung, die ſich auch zu größerem Aufbau verwenden laſſen. Es liegt in der Natur des Klanges, daß die Quarten faſt gar nicht in der linken Hand vorkommen, es müßte denn im Einklang mit der rechten, welche noch eine ergänzende Sextenſtimme ſpielt, geſchehen, oder die letztere müßte über die linke überſetzen. — Nach dem Prinzip völliger Gleichbildung aller Kräfte muß die linke Hand die hierher gehörigen Studien in vollem Umfange mit durchüben.

In folgendem Beiſpiele ſind die gewöhnlichſten Grundformen enthalten:



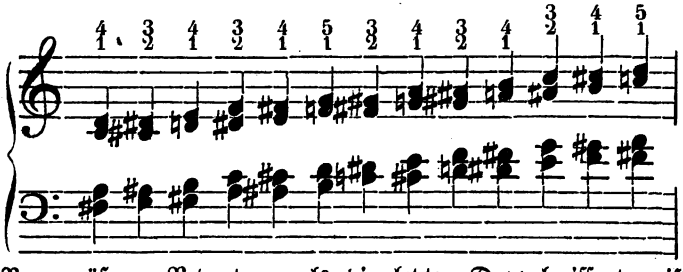
Meiſtens iſt eine doppelte Fingerſetzung anwendbar, je nachdem der dritte Finger mit betheiligt oder ausgeſchloſſen wird. — In dem letzten Beiſpiele erfolgen beide Angaben. — Eine Anwendung des dritten wird in den Scalen oft zweckmäßig ſein. Die letzteren ſind nach Analogie der aufgeſtellten Fingercombinationen leicht ſelbſt zu bilden. Hauptregel iſt auch hier die möglichſte Verbindung.

Verminderte Quinten werden meiſt in chromatiſcher Folge angewendet, die andere Hand tritt entweder mit einer einfachen oder einer Doppelgriffſtimme ergänzend hinzu. Die Mechanik beruht auf denſelben Geſetzen wie beim Terzen- und Quartenſpiel.

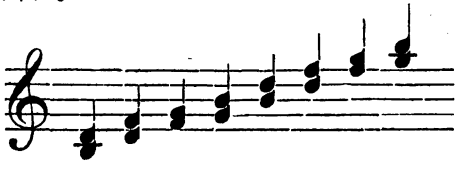


Durch mehr oder weniger häufige Hinzuziehung des dritten Fingers ist auch hier ein mehrfacher Fingersatz möglich. Für die geschmeidige Ausbildung des dritten und vierten, sowie für die Vorderglieder aller betheiligten Finger ist diese sowie die vorige Uebung sehr bildend. Der mechanische Ertrag ist bedeutender als der musikalische, welcher in allen diesen parallelen Folgen fast nur scalenartige oder chromatische Elemente ausbeuten kann. Parallele Stimmführung ist schon an sich monoton. Mechanisch aber ist die Bindung beachtenswerth, die hier eine schräge Handhaltung, ein geschmeidiges Niederbeugen des einen und ein eben solches Uebersetzen des anderen Fingerpaares erfordert.

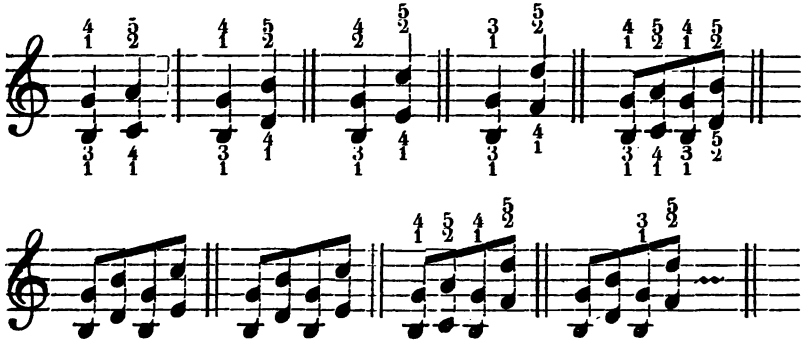
Aehnliches gilt von Secunden- und Septimenfolgen, die ebenfalls in chromatischen Figuren ihre häufigste Anwendung erfahren, und von der andern Hand eine ergänzende Begleitung nöthig haben. Bei Secunden macht die Fingersetzung eine häufige Anwendung des dritten:



Von größerer Bedeutung als die letzten Doppelgriffarten ist das Sextenspiel, indem es mannigfachere Figuration zuläßt. In dieser Beziehung steht es dem Terzenspiel ebenbürtig zur Seite. — Es zerfällt wie das letztere in Uebungen mit stillstehender Hand, fortrückende und tonleiterartige Studien, hat aber ein weites Gebiet harmonischer Passagen vor demselben voraus. Harmonische Passagen liegen beim Terzenspiel nicht recht in der Neigung der Figur der Terz, indem hier das Staccato zu sehr vorherrscht, z. B.

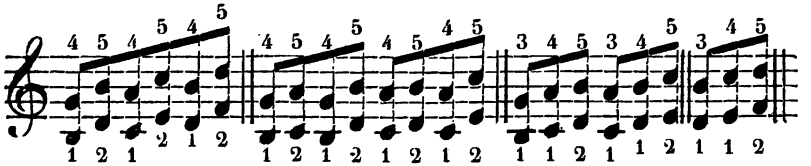


Die ſtillſtehenden Uebungen der Sexten umfaſſen zunächſt ſecundenartig beiſammen liegende Tonfolgen, hiernach terzen-, quarten-, quintenartige u. ſ. w., zuletzt die Combinationen dieſer Formen unter einander, und die Gruppirung derſelben nach den mannigfachen Anforderungen des Rhythmus. Die Hauptthypen erfolgen in dieſem Beiſpiele:

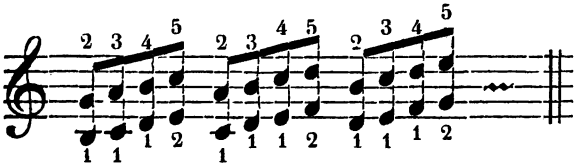


Sämmtliche Formen laſſen eine vollkommene Bindung zu; da bei den fortrückenden Uebungen aber das zweimalige Spielen des Daumens nothwendig wird, mithin nur eine halbe Bindung eintritt, ſo ſind auch die unter den obigen Beiſpielen angegebenen Fingerſetzungen zu üben. Für die Bindung in vollkommener Art gilt die obere Applicatur.

Die fortrückenden Uebungen geſtatten gleichfalls entweder eine vollkommene oder halbe Bindung; im letzteren Falle iſt nach Analogie der bekannten Prinzipien die Trennung ſo gut als möglich zu verdecken. Beiſpiele:



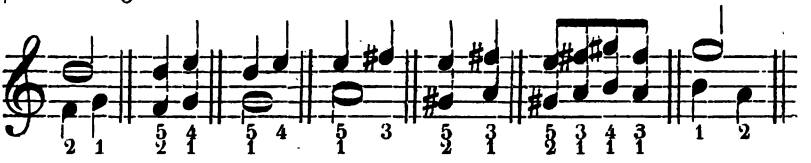
Auch iſt eine mehr als zweimalige Anwendung des Daumens möglich, und der Uebung ſehr zu empfehlen, z. B.



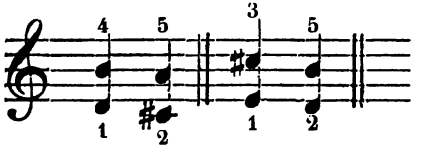
Die Volubilität der Daumenſpitze wird durch dieſelbe weſentlich gefördert.

Die ſcalenartigen Sexten haben die Aufgabe, durch Ueber- und

Untersetzen die bei den vorigen Gattungen bekannt gewordenen Fingergruppen zu verbinden. — Das Untersetzen betrifft nur den Daumen, und zwar unter den zweiten Finger, das Uebersetzen den zweiten Finger über den Daumen, den vierten über den fünften, den dritten über den vierten und über den fünften. Es können zur Uebung folgende Vorstudien vorgenommen werden:



Sehr bildend für die Geschmeidigkeit der Hand wirkt das Prinzip des Berührens der folgenden beiden Tasten, während des strengen Festhaltens der vorhergehenden, und ist solches selbst auf die schwierigen Fälle auszudehnen, wo beim Abwärtsspielen ein Untersetzen des fünften unter den vierten oder dritten nothwendig würde, wie z. B.

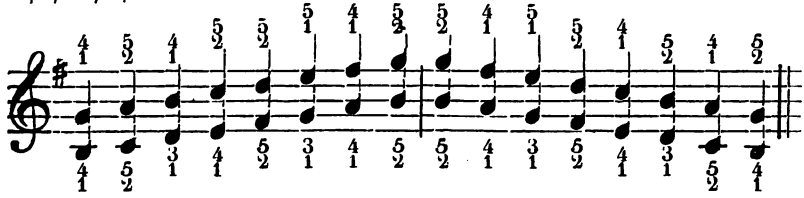


Je mühsamer die Vorstudien sind, um so glatter und leichter geht die Technik der Scalen später, wo die Anforderungen in diesem Punkte nicht so streng gestellt werden. Nach diesen für beide Hände gleichmäßig genau vorzunehmenden Vorstudien folgt nun das Scalenspiel, das in allen Dur- und Moll-Tonarten mit möglichster Bindung die nächste Aufgabe bildet. Die Mechanik hat einestheils auf die bei den Terzen besprochene Anschmiegsamkeit der Fingerspitze, andererseits auf perlenden und kräftig herunterfallenden Anschlag zu achten. Sie wird zu diesem Zwecke abwechseln müssen zwischen singend niedrig anfassendem und passagenartig hoch herabfallendem Anschlage. Beide Studien vereint erwerben Glätte und Glanz; der erste Anschlag bildet mehr die Reinheit, der zweite mehr die brillante Tonfärbung.

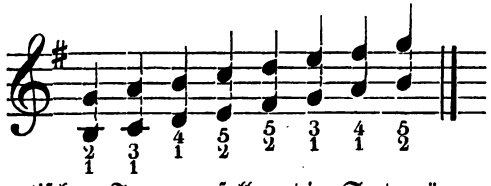
Betreffs der letzteren ist hinzuzufügen, daß nur in C-dur eine vollkommene Bindung durchzuführen ist, in den übrigen Scalen halbe und selbst ganze Trennungen unvermeidlich sind. Aus diesem Grunde neigt der Anschlag zu einer zwischen Staccato und Legato schwebenden Spielweise, artet wohl gar in völliges Staccato aus. Das letztere giebt dem Scalenspiel etwas sehr Brillantes und Kühnes, was beim Legato nicht hervortritt, und wird meist dem Letzteren vorgezogen, weil die

geringere Brillanz deſſelben mit ſeiner Schwierigkeit nicht im Einklange ſteht. — Es muß nur nicht vergeſſen werden, daß das Legato die nützlichere und als Vorſtudie unentbehrliche Uebung bleibt.

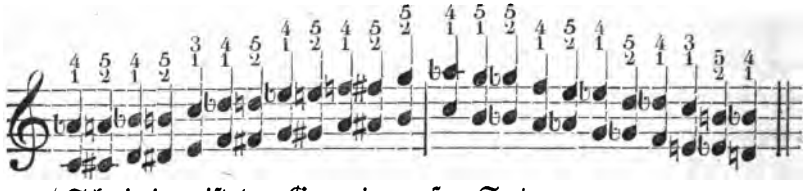
Auch bei den Scalen iſt mehr als ein Fingerſatz möglich, beſonders wenn der dritte Finger mit betheiligt wird, wie im folgenden Beiſpiele erſichtlich iſt:



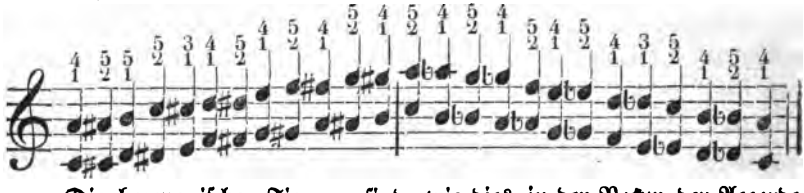
Bei Scalen mit vielen Verſetzungszeichen iſt der Daumen auf Obertaſten oft nicht zu vermeiden. Dieſer Umſtand, ſowie die zuweilen unerläßliche Anwendung derſelben Fingergruppe zwei Mal hinter einander, machen die Sextenſcalen ſchwieriger als die Terzen. Die Anwendung des dritten Fingers wird beſonders von ſpannungsfähigeren Händen vorgezogen, und kann ſogar in dieſem Falle der zweite mit Vortheil angewendet werden, z. B.



In chromatiſcher Form zerfallen die Sextengänge in große und kleine. Die Folgen von kleinen Sexten ſind die gebräuchlicheren, z. B.

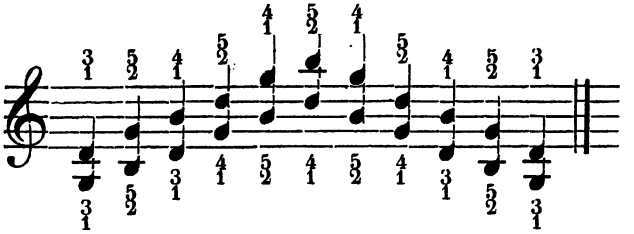


Schwieriger iſt der Gang in großen Sexten:

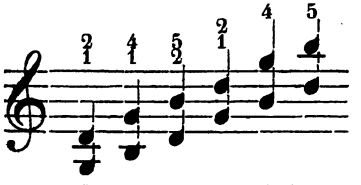


Die harmoniſchen Figuren ſind, wie dies in der Natur der Accorde liegt, nicht aus lauter Sexten zuſammengeſetzt, ſondern mit Quinten,

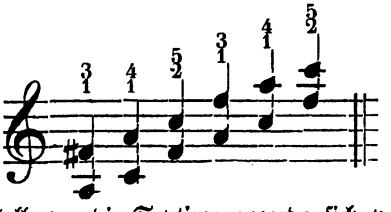
oder mit Septimen untermischt. Das Erstere bei Dreiklangs- das Letztere bei Septimen-Harmonien. — Im letzteren Falle können auch Quarten vorkommen. Die Fingerfolgen bestehen entweder aus zweigliederigen Gruppen oder aus dreigliederigen: $\begin{matrix}4&5\\1&2\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}3&5\\1&2\end{matrix}\,\Big|\,\begin{matrix}3&4&5\\1&1&2\end{matrix}\,\Big|$. Beide Arten sind zu üben, z. B.



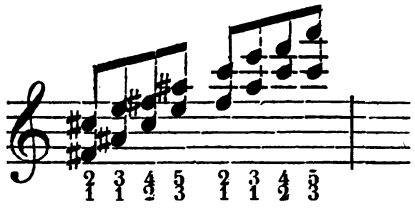
Welche vorzuziehen sei, hängt von der Beschaffenheit der Passage ab; die Fingerfolge $\begin{matrix}3&4&5\\1&1&2\end{matrix}$ hat den Vorzug, wenn sie sich vollständig am Ende oder durch das Ganze durchführen läßt. Bei kürzeren Gängen genügt der andere Fingersatz. Die oberste Note erhält am besten den fünften Finger, und muß von dieser Regel bei Bestimmung des Fingersatzes ausgegangen werden. Zuweilen paßt auch die Fingerfolge: $\begin{matrix}2&4&5\\1&1&2\end{matrix}$, z. B.



Die Septimenaccorde schließen sich demselben Fingersatze an, wofern sie innerhalb eines Octavenumfanges ein Intervall auslassen.



Der andere Fall, wo die Septimenaccorde sich vollstimmig in viergliederigen Gruppen innerhalb einer Octave auseinanderlegen, gehört streng genommen nicht in das Kapitel vom Sextenspiele, weil die Intervalle sämmtlich kleiner sind. Er mag aber, da er anderweitig sich nicht wohl unterbringen läßt, hier seine Erledigung finden. Die Fingerfolgen sind diese: $\begin{matrix}2&3&4&5\\1&1&2&3\end{matrix}$, z. B.



Die Combinationen von accordlichen und diatonischen Elementen, sowie chromatischen Figuren geht ins Unberechenbare, und kann hier eben so wenig erschöpft werden, wie die Mannigfaltigkeit der Passagenbildung überhaupt. Die Theorie muß sich mit den Grundformen begnügen, und vermag die Technik nur in den charakteristischen und wesentlichen Unterschieden zu lehren. Die Phantasie des Schülers soll die Kenntniß derselben benutzen, um sich in figurativen Bildungen complicirterer Art zu bethätigen.

Das Sextenspiel ist eine technische Erweiterung der modernen Schule, und findet sich in der Literatur ihrer ersten Epoche, in der Blüthezeit von Henselt, Th. Kullak, Dreyschock, Liszt, Thalberg, Chopin, vielfach angewendet. — Der zuletzt genannte Componist und S. Goldschmidt schrieben Etüden in lauter Sexten. (Vergl. Chopin Op. 25, Goldschmidt Etüden Op. 4).

Das ganze Doppelgriffspiel erfordert gesteigerte Kraftbethätigung. In der Legatobehandlung ist es die höchste Leistung der specifischen Fingerkraft, indem es den Anschein zweier Spieler repräsentirt. Die Hand, die es allein oder mit der andern verbunden darzustellen hat, findet in der glücklichen Ueberwindung den Genuß eines gesteigerten technischen Selbstgefühles. Im ersten Stadium der Entwickelung wird die feine und freie Grazie der einfachen Läufe allerdings etwas beeinträchtigt. Die Kraft ringt noch mit dem Stoff; das Prinzip des Fingeranschmiegens und die doppelte Anstrengung läßt nicht gleich die schwungvolle Grazie zu, die am letzten Ende Ziel aller, also auch dieser mechanischen Form werden muß. Es ist nicht bloß die doppelte Anstrengung der Anschlagsthätigkeit, die hier in Rechnung kommt, sondern auch die stete Rücksicht des einzelnen Fingers auf den Verbündeten. Gleiche Schwingung im Aufheben, im Niederfallen, gleicher Druck, gleiches Ausharren, erscheinen als eine genau in zwei gleiche Hälften sich theilende Universalkraft. Dies Halbiren ist eine Fessel, die dem Finger nicht das Gefühl freier Individualität in gleichem Maaße gestattet, wie bei den einfachen Läufen. Er erscheint sich nicht mehr als ein Ganzes, sondern

als die Hälfte einer größeren Kraft. Daher drängt sich hier im Anfange das Gefühl größerer Schwere, größerer Anstrengung auf. Und so repräsentirt das Doppelgriffspiel im Anfange mehr Kraft als Grazie und behält, so sehr es sich auch später der letzteren nähert, vor der ersteren ein überwiegendes Element. Aber gerade durch diese Eigenthümlichkeit steht es in schönem Contraste gegen das Einfache, und giebt dem sinnlichen Formenreichthume einen beachtenswerthen Zuwachs. Terzen neigen noch mehr zu der Leichtigkeit und Niedlichkeit einfacher Läufe als Sexten; diese sind weiter, setzen größere Räumlichkeiten in Bewegung, und darum reicher an großartiger Brillanz.

Die Sexten bilden den Uebergang zu dem Octavenspiel. Zuvörderst neigen sie zum Handgelenkanschlag in ähnlicher Weise wie das letztere, sodann nähert sich ihre Intervallendistanz demselben und haben somit in Klang und Anschlagsfarbe etwas dem Octavenspiel Verwandtes. — Besonders ist es der Handgelenkanschlag, welcher hier sein Genüge findet. Die vielen halben und unvollkommenen Bindungen machen das Sextenspiel dem Legato immer ein wenig abgeneigt. Da es auch auf größere Anschlagskraft ankommt, so kann die eigentliche Leichtigkeit und Grazie von dem reinen Fingeranschlag in keiner so vollendeten Freiheit erreicht werden als von dem Handanschlag. Der letztere, auf größere Spielschwingungen angewiesen, hat hier in der Nüancirung vom feinsten piano bis zum markigsten forte günstigere Bedingungen. Der einzelne Finger ist gebunden an den andern; die Hand aber ist ein freistehender ungebundener Finger im Großen, der sein Selbstgefühl mehr empfindet und entwickelt. Selbst das leiseste piano mit dem Handgelenk hat einen größeren Reiz der Feinheit als die Fingerbewegungen, die ein gleiches erzielen wollen, und das forte im großartigen Ausdruck bleibt immer dem Finger etwas Unangemessenes. — So ist es denn auch erklärlich und natürlich, daß die schnellende, prall und scharf abspringende Toneleganz des Sextenspiels nur vom Handgelenkanschlage erreicht werden kann, und somit erhellt zum Schluß die Nothwendigkeit der Aufgabe, daß der Lernende sämmtliche Sextenstudien nach dem Legato auch im Handgelenkstaccato mit gleichem Fleiße üben muß.

Neuntes Kapitel.

Das Octavenspiel. Spannungen. Sprünge. Die Spielthätigkeit des Armes. Der Anschlag mit dem Ellenbogengelenk. Das Schultergelenk. Das Halbstaccato und Carezzando.

Eine in ihrer Art wieder ganz eigenthümliche Form der Mechanik ist das Octavenspiel, zu dem wir folgerecht jetzt überzugehen haben. Es ist zunächst eine noch weitere Auseinanderlegung zweier zu einem Doppelgriffspiele zusammengehöriger Töne. — Sein Charakteristisches besteht in der Unisonität seiner Bestandtheile, und in der größeren Tonräumlichkeit, die es in Bewegung setzt. Diese beiden Eigenschaften bestimmen seine Klangwirkung einerseits als eine klarere, schärfer eindringliche, andererseits als eine noch brillantere und technisch kühnere Form des Doppelgriffspiels. Bei der Doppelstimmigkeit des Terzen- und Sextenspiels wird die Aufmerksamkeit des Gehörs zwischen zwei gleichberechtigte Stimmreihen getheilt, das Octavenspiel entbehrt zwar des harmonischen Vollklanges der letzteren Gattungen, durchschneidet aber viel heller und klarer alle anderen Tonelemente, um sich geltend zu machen. Namentlich hat es im Verhältniß zu den weicheren Klangwirkungen des Sextenspiels etwas Härteres, Gesünderes, und steht mit der stählernen Kraft seiner Mechanik in einem viel richtigeren Zusammenhange. Das Sextenspiel hat immer etwas weich Süßes, das viel eher zu zarterer Behandlung hinneigt. Daß die Mechanik gerade im Gegensatz zu dieser Eigenschaft zum brillanten Staccato hingezogen wird, entzieht der Wirkung des Sextenspiels einen Theil der fest ausgeprägten und bestimmten Charakteristik, die sonst jede andere Gattung der technischen Formen geltend machen kann, und hat auch in der That seine allgemeine Verbreitung zurückgehalten. Während alle übrigen Erweiterungen der Modernität in weitere Pflege genommen worden sind, ist das Sextenspiel unbeachtet geblieben, und findet sich nur in den oben bezeichneten Werken der glänzendsten Virtuosenzeit eine Zeit lang in Angriff genommen.

Das Octavenspiel als verstärkte Einstimmigkeit hat ganz denselben Reichthum der Figuration wie die letztere in ihrer einfachen Gestalt. Dies giebt ihm eine weitere Ausdehnung als dem Doppelgriffspiel, welches an plastischer Bildsamkeit beschränkt war. — Daher wiederholt sich im Octavenspiel — rein figurativ betrachtet — die ganze Summe der Passagenformen, die überhaupt bis jetzt zur Sprache gekommen ist.

Es hat Figuren in gedrängter, stillstehender Form, in fortrückender, in tonleiterartiger und harmonischer Bewegung, und kann sich schließlich durch Hinzufügung eines Intervalles innerhalb seiner räumlichen Dimension, zum Terzen-, Quarten- und Sextenspiel vervollständigen. — Sodann nimmt es auch alle Anschlagsunterschiede an. Es kann rein mit dem Fingergelenk legato, ebenso staccato, mit den Fingerspitzen staccato, mit dem Handgelenkanschlag legato und staccato ausgeführt werden, und endlich den singenden Anschlag annehmen. — Auf diese Weise repräsentirt das Octavenspiel in seiner Sphäre den ganzen mechanischen Kosmos noch einmal, und bildet ein Studium von weitem Umfange.

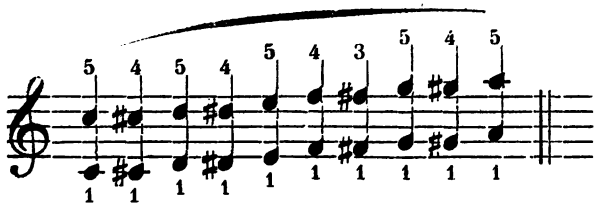
Wird diese Sphäre aber nicht in rein figurativem Sinne betrachtet, sondern nach den ihr am meisten und natürlichsten zu Grunde liegenden mechanischen Bedingungen, so stellt sich das Verhältniß anders. Die genannten Unterschiede haben durchaus nicht gleiches Gewicht. — Die Mechanik prävalirt hier vor allen übrigen Eintheilungsprinzipien, und stellt fest, daß das Handgelenkstaccato die eigentliche und angemessenste Form ist, in welcher sich das Octavenspiel präsentirt. Weder das Fingerstaccato noch das Legato haben ein ausgedehntes Recht am Octavenspiel, weil das letztere größerer mechanischer Kraft im Spannen und Anschlagen bedarf, und nur im Handanschlage seine ihm angemessene Wirkung erhält. — Die übrigen Formen werden nur der Vollständigkeit halber mit der Uebung zu unterwerfen sein. — Der einfache Mechanismus des Handanschlages hat dann ferner zur Folge, daß die im Fingerspiel wesentlich geschiedenen Formen der stillstehenden unter- und übersetzenden Figuren bei weitem weniger hier auseinander fallen, indem die continuirliche Identität ein und desselben Anschlaghebels die Unterschiede nicht in dem Sinne wahrnimmt, wie die Finger in ihrem complicirten Mechanismus.

Das Legatospiel begrundlagt wie überall, so auch im Octavenspiel, die Reinheit am besten, und mit ihm sind die Studien zu beginnen. Die Finger werden in dieser Grundform genöthigt, die localen Verhältnisse der Klaviatur durch tastende Bemessung fortwährend zu vergleichen, und dadurch an Reinheit und Sicherheit gewöhnt. — Zuvörderst werden zwei Octaven c und cis zu langsam abwechselnder Aufeinanderfolge verbunden. Die Mechanik des Legato ist im Allgemeinen folgende: Es ist auf Obertasten stets der vierte Finger zu nehmen, in vielen anderen Fällen sogar der dritte. Die Oberstimme wird also durch alle Fälle gebundener Octaven von den Fingern 3, 4, 5 ausgeführt und meistentheils ein *strenges* Legato innehalten können. — Der Daumen hat

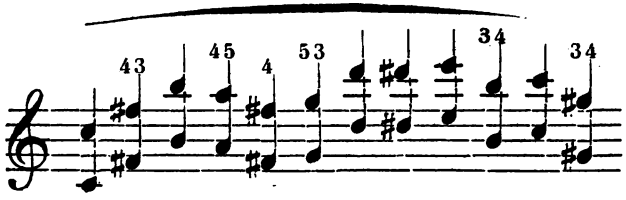
eine schwerere Stelle. Nach Analogie bekannter Prinzipien muß er die ihm unvermeidliche Trennung so gut und so lange als möglich verdecken. Er wird zu diesem Zweck auch in der Verwendung der Räumlichkeit so ökonomisch als möglich verfahren müssen, sich dicht an die Obertaste legen, und überhaupt niemals aus der Grenzlinie der vorderen Kante der Obertasten mit seiner Spitze austreten. — Diese Daumenspitze wird sich eine sehr geschmeidige, biegsame Technik aneignen müssen, da sie oft ganz allein die Anschlagsfolge einer Ober- und Untertaste ohne die geringste Mitwirkung der Hand auszuführen hat. — Beim Octavenlegato wird zunächst gar kein Handgelenk angewendet. Es ist eine vorzügliche Bewähr reiner Fingeranschläge, und vollendet den letzten Schritt ihrer mechanischen Ausbildung. Namentlich tritt der Daumen durch die bezeichnete Aufgabe mit etwas Neuem zu dem bisherigen Materiale. Durch seine muskulösere, fleischigere Einfassung hat er die Fähigkeit, in schlangenartiger Anschmiegsamkeit selbst bei wiederholter Anschlagsthätigkeit auf verschiedenen Tasten jeder Art das Legato geschickter auszuführen als andere Finger.

Beim Fortgang einer Obertaste nach einer Untertaste wird sich die Daumenspitze nur ein wenig nach Innen biegen und gleichzeitig nach unten richten, beim weiteren Fortgang von einer Unter- nach einer Obertaste hingegen wird die Daumenbewegung von der Wurzel des ganzen Fingers aus geschehen. Geht aber der Daumen abwärts von einer Untertaste zurück nach einer Obertaste, so stellt sich seine Spitze gekrümmt auf die erstere, und gelangt durch nichts Anderes als ein sich Geradebiegen und ein wenig in die Höhe Streben auf die letztere. — Die Oberstimme gebundener Octaven wird durch ein Uebersetzen des vierten über den fünften oder ein Untersetzen des letzteren unter jenen ausgeführt. Wo in irgend einer Stimme eine Bindung nicht vollkommen erreicht werden kann, wird sie durch geschicktes Hinübergleiten annähernd erstrebt. — Der Ellenbogen darf nicht vor oder zurückgeschoben werden, sondern hält sich wie die Daumenspitze in einer horizontalen Linie.

Die hier mitgetheilten Regeln werden am leichtesten bei chromatischen Verbindungen beobachtet, und die Praxis hat nach dem oben bereits anempfohlenen einfachsten Beispiele zweier Töne c und cis, drei, vier u. s. w. auf- und abwärts zu immer größeren Bildungen zu verbinden. — Wie bemerkt, ist die Anwendung des dritten Fingers nicht schlechterdings geboten, erweist sich aber bei spannfähigen Händen als ein dem Zwecke der Gebundenheit günstiges Erleichterungsmittel, z. B.



Je weiter die Octaven aus der Nähe chromatischer Elemente austreten, zu diatonischen und harmonischen Folgen, oder zu Mischgattungen übergehen, um so schwieriger wird das Legato. Im langsamen Zeitmaaß kann oft das Abwechseln der Finger auf einer Taste in der Oberstimme zu den genannten Regeln hinzu genommen werden, und wird sich als förderlich erweisen, z. B.



Selbstverständlich hat hier wie in allen Beispielen die linke Hand in entgegengesetzter Richtung die gleichen Regeln zu befolgen.

Wird das Zeitmaaß bei gebundenen Octaven schneller, so ist das Fingerabwechseln unausführbar, und muß ein geschicktes Hinübergleiten der Hand von einer Taste zur anderen, vereint mit dem Allgemeingefühl einer innigen Anschmiegsamkeit aller Finger an die Tastatur, die Bindung nach besten Kräften anstreben.

Zwischen diesem strengen Fingerlegato und dem Staccato mit dem Handgelenk steht ein Legato mit dem letzteren als eine Mischgattung. Die Töne werden durch ein Aufheben der Hand, ohne Mitwirkung der Finger, angeschlagen. Die Hand springt aber nach dem Anschlage nicht in die Höhe, sondern hält ihren Ton so lange besetzt, bis der folgende Ton eine kurze Trennung behufs erneuten Aufhebens verlangt. Diese Art ist nicht minder für das Handgelenk als für die Druckkraft der Finger eine gute Uebung, und bereitet das spätere Handgelenkstaccato vor. — Sie ist indeß nur bei mäßigem Tempo ausführbar, und geht, sobald dasselbe sich beschleunigt, von selbst in das Staccato über.

Die dem Octavenspiel angemessenste Behandlung ist das Staccato mit dem Handgelenk. — Charakteristisch ist hier die Einfachheit des Mechanismus; ein und derselbe Hebel mit ein und derselben Bewegung

muß den ganzen Reichthum des Figurenwesens bestreiten. Diese Einfachheit ist auf der einen Seite ein Vortheil, auf der anderen eine vergrößerte Schwierigkeit. Das Erstere erhellt aus dem Vergleich mit dem Fingerorganismus, bei welchem fünf verschiedene Individualitäten, jede besonders auszubilden und alle einander gleich zu machen waren. Ihre verschiedenen Beziehungen zu einander theilten das Figurenwesen in wesentliche Unterschiede, und ließen jeden der letzteren als eine besondere Aufgabe erscheinen. Beim Octavenstaccato waltet ein und derselbe Anschlagshebel, der keine Verhältnißstellungen und keine Ausgleichung mit anderen zu berücksichtigen hat. Kein Untersatz in näherer oder weiterer Dimension, kein complicirter Fingersatz, keine Berechnung über Handlage und Handform in Bezug auf die Figur, welche gespielt werden soll, verlangen hier irgend welche Rücksicht. Es ist nur die lockere Handgelenkbewegung, für welche allerdings selbst im allerkleinsten Schwingungsbogen eine vollkommene Freiheit festzuhalten ist, in Obacht zu nehmen. — Auf der anderen Seite liegt nun aber, wie bemerkt, gerade in dem Vortheil der Einfachheit dieses Mechanismus nach einer anderen Seite hin seine erhöhte Schwierigkeit. Kraft, Elasticität, Geschicklichkeit verlangen im Vergleich mit dem Fingerspiel eine unendlich höhere Ausbildung. Die Reinheit eines complicirt figurirten Octavenganges ist bei weitem größeren Gefahren ausgesetzt, als jede noch so verwickelte einfache Passage. Eine Stütze findet dabei die Octaventechnik in der elastischen und kraftvollen Natur des Handgelenkes. — War das Letztere in früheren Besprechungen bereits eingeleitet und etwas in Angriff genommen, so erhält es nun erst seine volle Ausbildung. Seine Schwingungen werden nunmehr die Lockerheit, Volubilität, Schnellkraft und stählerne Elasticität bis zum höchsten Grade sich aneignen müssen. — Gerade seine continuirliche Bethätigung, welche an keinem verbündeten Anschlagshebel eine Stütze und Erleichterung findet, erwerben ihm früher die gewünschten Eigenschaften.

Behufs der praktischen Studien ist zuvörderst der Anschlag auf einer Taste zu üben. Das Nähere ist früher bei der Handgelenktheorie angegeben worden, und ist hier nichts Neues hinzuzufügen, als etwa der Fingerzeig, daß jetzt die Kraft des Handgelenks noch mehr angegriffen und noch ernsthafter herausgefordert werden muß. Der Anschlag auf einer Taste muß nach und nach bis zu vibrirender Schnelligkeit und möglichst langer Ausdauer gesteigert werden.

Hierauf folgen wie beim Legato chromatische Tonverbindungen, zunächst von zwei Tönen. Hier gilt die Regel, daß Obertasten den vierten

Finger erhalten, obwohl die Bemerkung nicht umgangen werden darf, daß der im Octavenspiel geübteste Virtuose Dreyschock im Staccato nur den fünften Finger verwendet. — Für die gewöhnliche Praxis bewährt sich aber obige Regel.

Bei zwei neben einander liegenden Tönen hat der Daumen seine Spitze in ähnlicher Weise anschmiegend und geschmeidig zu bilden wie beim Legato. Nur ist nicht zu übersehen, daß der Nerv der Technik in dem Aufheben der Hand liegt, und die Finger sich im Ganzen passiv zu verhalten haben. Sie sollen straff gehalten werden und der Taste einen festen Widerstand entgegen bringen. Nur durch dieses Verfahren ist ein elastischer Handgelenkanschlag zu erzielen.

Außer der senkrechten Schwingung der Hand findet aber bei dem genannten Beispiele noch eine Seitwärtsdrehung statt. Dieselbe hat den Zweck, das Vorschieben des Armes beim Fortgange von einer Untertaste nach einer Obertaste zu unterdrücken. Geht also die Octave c nach der Octave cis, so dreht sich die Hand zugleich mit dem Aufschwunge ein wenig auswärts, und beim weiteren Fortgange nach der Untertaste d wieder ein wenig einwärts. Den früher angegebenen Prinzipien gemäß wird also die ausführende Thätigkeit rein auf den Punkt concentrirt, der sie naturgemäß in sich schließt, und von den andern Theilen abgeleitet — der Vorderarm bleibt unbeweglich, ebenso die Finger, und der Ellenbogen darf sich weder vor- noch zurückschieben.

Hierauf sind chromatische Elemente von drei, vier bis fünf Tönen auf- und abwärts zu üben, ohne daß der Vorderarm aus seiner unbeweglichen Lage tritt. Die Bewegung besteht mithin rein im senkrechten Schwunge des Handgelenks und seiner horizontalen Seitenbiegung. — Nach dieser strengen Anforderung gelingt die chromatische Tonleiter in größerer Ausdehnung gewöhnlich sogleich ohne fehlerhafte Mitwirkung des Ellenbogens.

Die Studien des Octavenspiels können an jeder einfachen Tonverbindung einer der früheren Formen vorgenommen werden, es bedarf keiner neuen Etüdensammlung; die stillstehenden, fortrückenden, tonleiterartigen und harmonischen Figuren bieten sich von selbst der Uebung dar. — Am meisten neigt aber das Octavenspiel zur Tonleiter hin und hat in ihr seine beste Wirkung; deshalb ist bei dieser am fleißigsten zu verweilen. Jede Hand übt allein für sich, und setzt sich später mit der andern in Verbindung. Die Tonleiter kann hier zu einem ähnlichen Netz der vielverschlungensten Gebilde verwendet werden wie früher in einfacher Stimmreihe. Nach bevorzugtem Tonleiterstudium sind alle mög-

lichen Figurationen der Uebung zu unterwerfen, harmonische, gemischte, fortrückende, reguläre und unreguläre Bildungen. Der fleißige Spieler, der nebenbei für diese Aufgabe einen gesunden Körper besitzen muß, mag seinen Ehrgeiz darin setzen, Alles was für einfache Tonreihen geschrieben ist, auch in Octaven zu spielen, so daß diese eine der Fingertechnik nahe kommende Geschicklichkeit erwerben. — Als Beispiel mag hier noch einmal Dreyschock angeführt werden, welcher in seinen jüngeren Jahren die schwere Etüde in C-moll von Chopin Op. 10. Nr. 12. mit staunenerregender Geläufigkeit in Octaven überwunden hatte.

Im Octavenspiel erreicht die Hand die höchste Freiheit in ihrem Verhältnisse zur Klaviatur. Der Schwung derselben ist graziöser Tanz, er beruht auf stahlfederartiger Schnellkraft der Muskeln und repräsentirt die Entfesselung des Spielorganismus von dem mathematischen Formenzwange der ersten Schulung. Das Tastenterrain wird nur berührt, die Hand schwebt darüber und behandelt die Zielpunkte ihres Spiels mit dem Anscheine der selbstständigsten Sicherheit. Die Höhe, von welcher herab sie auf die Tastatur wirkt, verräth einen höheren Grad von künstlicher Beherrschung der räumlichen und dynamischen Schwierigkeiten, als das gebundene Spiel, das durch fortwährenden Vergleich der räumlichen Verhältnisse leichteres Umgehen mit denselben hat. — Die Klangfarbe des Octavenspiels breitet sich in dem weitesten Gebiete aus, von zartesten perlenartigen Glöckchenklängen an, bis zum schmetternd dahin brausenden Donner, welcher das Klavier dem Orchester nähert.

Noch muß der scheinbaren oder der Trugoctaven gedacht werden. Sie entstehen indem beide Hände abwechselnd einen Octavenanschlag ausführen und somit eine Passage spielen, die ursprünglich als eine zusammenhängende einseitliche Tonreihe gedacht wurde, in der technischen Darstellung aber gewissermaßen zwischen beiden Händen hin- und hergezogen wird. — Es bleibt nämlich nur die von den Daumen beider Hände übernommene Tonreihe in ihrer normalen Zusammengehörigkeit, die mit den beiden fünften Fingern zum Daumen hinzugegriffene Octave liegt naturgemäß um zwei Octaven auseinander und wirft die Elemente der Passage auseinandergezerrt durcheinander. — Das Ohr überwindet bei schneller Ausführung die in den äußeren Stimmen enthaltene Zerstückelung der Melodie, indem es dem normalen Gange der Mittelstimmen sich anschließt, und die Ausfüllung durch die anderen Octaven als einen zunächst frappanten etwas schrillen Effekt unter den Kern des Gedankens mit unterbringt.

Die Mechanik dieser Octavengattung beruht auf der Lockerheit des

Handgelenks und dem genauen Correspondiren beider Hände, auf Deutlichkeit und vollkommener Egalität der Anschläge, auf dem genauen Anschluß der letzteren, so daß das Ganze in Eins gebildet, oder von zwei Fingern im Großen ausgeführt erscheinen muß. Eine eigenthümliche Geübtheit des Auges muß damit verbunden sein. Die Beziehung beider Hände zu einander ist nicht so nahe liegend wie bei den Fingern einer Hand, weil die Breite der Brust dieselben trennt; um so mehr muß Uebung dieselben aneinander schließen und die Vorstellung erwecken, als ob nunmehr die Vorderarme zusammen mit der Brust die Handdecke, die Hand den Finger, das Handgelenk das Knöchelgelenk repräsentiren, und der ganze Hebelapparat einer zweifingerigen Hand gleichkomme. — Demgemäß erfordert das Herabfallen des einen Hebels das genaue Aufheben des andern, und bleiben die früher bei den Fingern gegebenen Regeln über Egalität, Lockerheit u. s. w. auch für diesen Fall gültig.

Auch diese Octavengattung kann jede Art von Passage in ihre Form übertragen, und den ganzen Umkreis des bisherigen Materials durchmessen. Die bisher erworbenen Kenntnisse werden auch ohne einen so weit ausgeholten Angriff hoffentlich durch fleißiges Spielen chromatischer und diatonischer Tonleitern allein, in alle etwa vorkommende Passagengattungen dieser Art Geschick und Geläufigkeit hineinbringen, sowie es denn überhaupt in der Natur der Mechanik liegt, nach gründlicher Absolvirung der Hauptformen, wie sie bis jetzt zur Erörterung gelangt sind, den übrigen Theil leichter und schneller zur Aneignung zu bringen.

Liszt und Thalberg haben zuerst diese im Ganzen dankbare und durch mächtige Tonfülle brillante Ausstattung der Passagen eingeführt. Th. Kullak's Octavenschule giebt für complicirte Figuration ein sehr geschickt componirtes Musikstück.

Hat diese Octavengattung auch nicht die Tonfülle wirklicher zweihändiger Octaven, da jede Note nur mit zwei anstatt mit vier Tönen besetzt ist, so ist sie doch mächtiger als jedes einhändige Octavenspiel, indem sie eine größere Tonräumlichkeit umfaßt, und auf Momente die Dimensionen zweihändiger Octaven dem Ohre vorführt. Außerdem gestattet sie in Folge der zweihändigen Kraft größere Brillanz als einhändiges, und größere Geläufigkeit als jedes andere Octavenspiel überhaupt. — Die abnorme Klangwirkung macht diese Trugoctaven zu einem modernen Effectmittel, das wegen seines befremdlichen Tonreizes im Flusse ächter Musik keine rechte Verwendung gestattet. Am wirksamsten bleibt dasselbe in Trillerform oder in gebrochener Octavenform, in welcher Mendelssohn es öfter angewendet hat (z. B. Op. 14 am Ende). Auch

werden Accorde von gleicher oder geringerer Ausdehnung in dieser Weise zu mächtiger Triller- oder Tremolowirkung benutzt.

Die Mechanik erweist sich hier als eine frei und kühn ihr Terrain behandelnde. Indem so große Anschlagsmassen wie die Arme und Hände den Fingermechanismus nachbilden, und den im normalen Verhältniß jenem allein ausführbaren flüchtigen Passagengeist in ihren großartigen Apparat übertragen, geben sie etwas für die Klavierverhältnisse colossal Erscheinendes. Vom technischen Standpunkte aus erhebt sich hier das Spiel zum großartig Kühnen, Wagehalsigen, und seine sonst graziöse Natur wächst ins Ungeheuerliche hinein.

Zur vollständigen Besprechung des Octavenspiels wären noch die Anschlagsunterschiede nach Gesang oder Passage namhaft zu machen. Es ist darauf hinzudeuten, daß die Singenoten, sobald sie in Octaven einhergehen, zunächst ganz unter die Behandlung einfacher Gesangnoten fallen. Kurzes Anfassen und tiefes Herabdrücken der Taste, sowie höchste Anschmiegsamkeit und Bindung bleiben auch hier unwandelbare Grundlage. — Nach den erweiterten Bedürfnissen des gesanglichen Inhaltes werden aber auch diese Grenzen überschritten, und darf sich das Octavenspiel jeder Anschlagsgattung an geeigneter Stelle bedienen. Es ist das Eigenthümliche des Klaviergesanges, daß er Melodien nicht bloß in vocalem Sinne nachbildet, sondern in seine instrumentalen Reize und Schattirungen übertragen darf. Es werden also eben so gut die zartesten Glockenklänge des Handgelenkanschlages einen Gesang fortführen können, als dessen ganze nervige Wucht. Ja bei einer großen Fluth von Begleitungsnoten wird sogar das Armgewicht auf die letztere einwirken dürfen, wie dies in Liszt's und Thalberg's früheren Werken oft unerläßlich ist.

Liegt eine größere Entfernung als eine Octave bei Passagen zu Grunde, so entsteht die sogenannte Weitgriffigkeit, die ebenfalls eine Erweiterung der neueren Virtuosität ist. Bisher wurde die Dimension einer Quinte bei den Uebungen mit stillstehender Hand und den Tonleitern als normales Spannverhältniß betrachtet, dazu kam das Maaß einer Octave, das bei accordlichen Formen jenem an die Seite trat. Sexten- und Septimenentfernungen legten sich als Zwischenglieder zwischen jene Grundmaaße, und reichten mit diesen lange Zeit für alle Bedürfnisse der Mechanik aus. Die Weitgriffigkeit vermehrt die technische Anschauung um einen vollen dritten Grundbegriff, und ist der Keim zu einem höchst mannigfaltigen Gewebe neuer Figuren geworden.

Zunächst muß die Hand äußerlich ihre Elasticität und Spannkraft durch Ausdehnungen steigern. Jeder Finger muß sich so weit mit dem Daumen auseinanderspannen lernen, daß er mit ihm eine gerade Linie bildet. Zu diesem Zwecke stemmt sich die Innenfläche des fünften und ersten Fingers, in möglichster Ausspannung, gegen die vor der Klaviatur befindliche senkrechte Vorderwand des Klaviers, und drückt sich durch allmählige Uebung so lange an dieselbe, bis sie in ihrer ganzen Länge zur Berührung gelangt. Dadurch muß eine durch die Handdecke fortgesetzt zu denkende gerade Linie zwischen dem ersten und fünften Finger entstehen. Dies Verfahren ist auf alle Fingercombinationen mit dem Daumen anzuwenden, und wird namentlich beim zweiten auf größere Schwierigkeiten stoßen, muß aber auch hier der genannten Anforderung genügen. — Nächstdem muß die Spannweite der übrigen Finger unter einander geübt, und kann dabei der rechte Winkel als Zielpunkt der Aufgabe angesehen werden. Hier kann die andere Hand der übenden zu Hülfe kommen, und zuvörderst also den fünften vom vierten, sodann den vierten vom dritten, und endlich den zweiten vom dritten bis zur Weite des genannten Winkels entfernen. Auch muß die Innenfläche der Hand durch ein Indiehöhestrecken und Auseinanderhalten der lang ausliegenden Finger möglichst ins Convexe hinein ausgedehnt werden, denn gerade die Elasticität der inneren Handflächenhaut befördert die allgemeine Spannfähigkeit. Man kann die letztere bei jeder Hand, so bald sie die angegebene Form nachzubilden versucht, durch den bloßen Blick beurtheilen. Später muß die Spannübung ohne das Gegenstemmen an festen Flächen und ohne Hülfe der anderen Hand vorgenommen und das genannte Maaß gleichfalls dabei erreicht werden. Eine andere Uebung besteht darin, daß die Finger 2, 3, 4, 5 sich dicht zusammenlegen, und hierauf zwischen je zweien der Reihe nach die weitesten — also rechtwinkeligen — Entfernungen bilden. Das Zusammenschließen der einen, und das Auseinandertreten der anderen, ohne Mithülfe der anderen Hand, ist, wo es leicht von Statten geht, ein sicheres Kennzeichen der Elasticität und Unabhängigkeit der Finger.

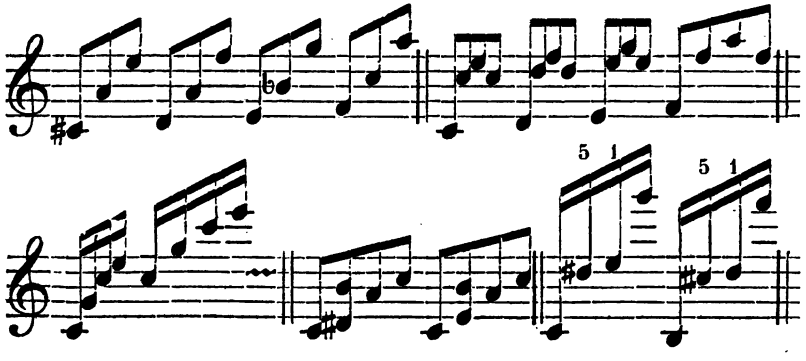
Alle klanglose Mechanik ist natürlich nur Vorstufe, die Studien auf der Tastatur bleiben Hauptsache. Auf dieser nun beginnt die erste Uebung mit dem arpeggirten Anschlagen der weitesten Intervalle, für kleine Hände der Octaven, für mittlere der Nonen, für größere der Decimen, Undecimen u. s. w. Hieran knüpft sich das ungebrochene, feste Anschlagen der genannten Intervalle. Die im ersten Theile der mechanischen Studien (fünftes Kapitel) erwähnten, auf weite Lagen ausgedehnten Uebungen sind jetzt ernstlich in Angriff zu nehmen. Früher

hatten sie noch nicht die rechte Wichtigkeit, und verfolgten mehr den Zweck der Unabhängigmachung der Finger, nunmehr sollen sie die Fingermuskeln beim Anschlage in den unbequemsten Ausspannungen stärken und ihre Elasticität als einen neuen Zuwachs dem bisherigen Material hinzufügen. Es werden also Nonen- und Decimenaccorde theils mit Festhaltung einzelner Finger, theils ungefesselt die Form angeben, innerhalb welcher nach Analogie des fünften Kapitels ein umfassendes Uebungsmaterial zu bilden ist. An die vorhin genannten Uebungen reihen sich Versuche, solche Entfernungen, die nur durch Aufeinanderfolge der Töne zu umfassen sind, mit perlend festem Anschlage zu bespielen. Diese werden also bis zur Entfernung von Duodecimen, Terzdecimen und weiter gesteigert werden können. — Hauptregel ist hier der selbstständige Fingeranschlag, so gestreckt auch die Lage der Finger sein mag. Die Elasticität der Fingerspitze erreicht hier erst ihre wahre Kraft und Ausbildung. Die Mithülfe des Armes ist zu unterdrücken. Das Fingergefühl ist selbst bei solchen Dimensionen, die der Vermittelung des Armes bedürfen, noch als thätige Hauptkraft wach zu erhalten.

Arpeggien aller Art, von zweistimmigen Griffen an, welche nur die äußersten Grenzpunkte berühren, bis zur Fünfstimmigkeit, die dem Anfaßgefühl der Hand volles Genüge gewähren, sind die wichtigsten Beispiele. Der Charakter der großen Arpeggienetüden in Chopin Op. 10. I. und II. Heft giebt das Maaß der Anmuth an, bis zu welcher die erst mühevollen Studien sich erheben müssen. Nächst Chopin hat Henselt den Reiz der Vielgriffigkeit am meisten ausgebeutet.

Die letztere hat außer den genannten stillstehenden Formen auch fortrückende aufzuweisen, und nach diesen auch Untersatz- und Uebersatzfiguren. Die moderne Schule hat für alle Fälle zahlreiche Beispiele geliefert. — Die Weitgriffigkeit ist ein Element, das unter allen neuen Erweiterungen am meisten in Pflege genommen worden ist.

Beispiele:



Dieses Element besteht übrigens keineswegs in der Ausspannung der äußeren Finger allein, und man kann nicht einmal sagen, daß das eine Octave überschreitende Maaß Bedingung derselben sei. Jede Ausspannung zwischen zwei inneren Fingern, die eine Terz oder Quinte übersteigt, gehört schon in ihr Bereich, und es kann daher schon innerhalb einer Octave Weitgriffiges enthalten sein, wie das vorletzte der obigen Beispiele zeigt. In den meisten Fällen kommt allerdings die Ausspannung der äußeren — als der eigentlichen Spannfinger mit hinzu.

Kann man im Allgemeinen jede Entfernung der Finger 1 und 2, die über eine Quarte, und jede zwischen anderen Fingern, die über eine Terz reicht, Weitgriffigkeit nennen, so ist maßgebend für diesen Begriff auch außerdem noch die Verschiedenheit der Handnaturen, und wird sich für manche Hand Vieles als bequem erweisen, was für andere schon das Gefühl der Ausspannung erfordert.

Die aus dem Prinzip der Weitgriffigkeit hervorgehende sehr mannigfaltige Figuration legt Proben von einer Gymnastik der Hand ab, die ebenso hinsichtlich der Kraft als der Geschicklichkeit als der Gipfelpunkt aller technischen Leistungen angesehen werden kann. Selbstverständlich wird dabei die streng gebundene Behandlung vorausgesetzt. Wo Nonen oder Decimen mit dem Handgelenkstaccato ausgeführt werden, gehören sie der Mechanik des Octavenspiels an. Da die Weitgriffigkeit noch größere Tonräumlichkeiten in Bewegung setzt als alle früheren Formen, so erreicht die Kühnheit und Bravour der Technik noch glänzendere Wirkungen als jene. Die Hand läuft in einer Ausgespreiztheit, die ihre fünf Finger fast spinnenartig erscheinen läßt, in den wunderbarsten Windungen über den glatten und schlüpfrigen Boden ihres Terrains. Die Form der Hand giebt hier die ursprüngliche Regel ganz auf. Die Fingerspitzen *empfinden* nur das Streben nach einer abwärts oder nach Innen gerichteten Krümmung, in Wirklichkeit liegen sie mehr ausgestreckt. Das in der Reihe der vorangegangenen Studien geweckte Tastgefühl bleibt allerdings auch in dieser Lage in Thätigkeit, aber eine wirkliche Krümmung des Vordergliedes ist in den wenigsten Fällen zu ermöglichen. Der Lauf dieses spielenden Apparates hat die beflügelteste Schrittweite, die innerhalb der Bindung möglich ist. Eingereiht in das Gewebe der verschiedenen Kunstformen der Mechanik hat diese Gattung einen sinnlich reizenden Effekt von ganz bestimmtem und gegen alle übrigen durch Bravour contrastirenden Charakter, der auch akustisch mit einem volleren Wohllaut verbunden bleibt.

Geht die Weitgriffigkeit über das zuletzt besprochene Maaß hinaus, so ist ein ungebundenes Spiel nothwendig. Es werden Entfernungen in Verbindung gesetzt, die nur durch die Armthätigkeit vermittelt werden können. Dies führt auf die Sprünge; in einem weiteren Sinne aber auf die Spielthätigkeit des Armes, auf welche vorausgreifend im Vorigen schon mehrere Male hingedeutet werden mußte. Es ist hier der Ort, dieselbe umfassender zu besprechen.

Die Functionen des Armes geschehen in zweierlei Richtungen, entweder in horizontaler oder in senkrechter. Der Spieler hatte bisher den Vorderarm nur als den äußerlichen, stammhaltenden Hebel kennen gelernt, der ohne eigentlich ausübende Thätigkeit, ohne eigentliches Spielverdienst, nur die Glieder von sich abzweigte, die in feinerer Organisation als Spielapparat tauglich waren. Der Nerv des Spiels lag in dem Knöchelgelenk und in der Fingerspitze. Das Handgelenk schloß sich in zweiter Linie diesen Faktoren an, und jetzt erneut sich dieser Fall in noch größerem Maaßstabe, und weist den Spieler darauf hin, daß zum ganzen Spielorganismus nicht bloß das genannte feinfühlige Nervensystem gehört, sondern daß sich in ihm die Idee eines mehrfach gegliederten größeren Hebelapparates ausdrückt.

Der Vorderarm ist zunächst gemeint, wenn von Armthätigkeit die Rede ist. Er unterliegt in seinem Anschlage ähnlichen Bedingungen wie die Fingerglieder und die Hand. Er wird vom Ellenbogengelenke aus ebenso in Bewegung gesetzt, wie die Hand vom Handgelenke, die Finger vom Knöchelgelenke. Geschmeidigkeit und Weichheit, verbunden erforderlichenfalls mit möglichster Kraft, überall aber die völlige Bestimmtheit der Richtung, müssen die Bewegungen im Ellenbogen ebenso kennzeichnen, wie die übrigen Anschlagsthätigkeiten. Der Vorderarm muß sich in seinem Gelenke nach allen Richtungen hin leicht schwingen; er hat in dieser Beziehung eine noch umfassendere Aufgabe als die Hand und die Finger, weil er auf eine größere Bewegung in horizontaler Richtung hingewiesen ist.

Die früheren Funktionen des Armes bestanden, wie bereits bemerkt, in der Concentration der Kraft im weitesten Umrisse, die sich in verfeinerte und abgezweigte Theile ablöste. Sie mußte sich zunächst negiren und hatte ihre Bedeutung im passiven Sinne. Das bewegliche Prinzip wurde den Fingern, später der Hand zugewiesen, der Arm benutzte seine Kraft zum Festhalten der Ruhe, der Unbeweglichkeit. Es lag im Prinzip der Mechanik, daß die Ruhe haltenden und die beweglichen Glieder in voller Schärfe geschieden wurden, und beiden ihre Bedeutung zum Bewußtsein gebracht werden mußte.

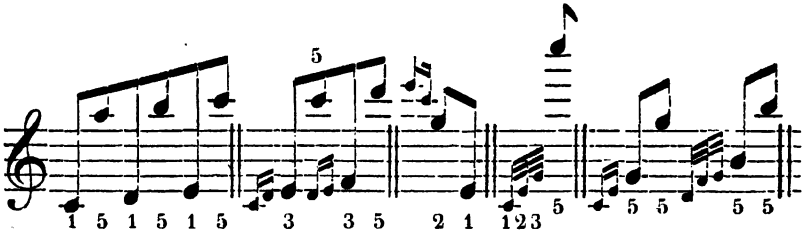
Die ersten Momente einer activen Bethätigung des Armes traten bei der Tonleiter ein; später bei den harmonischen Passagen. — Hier wurde dieselbe raumvermittelnd, aber nicht bloß im untergeordneten Sinne, sondern bereits in künstlicherer Bedeutung. Der Arm mußte die Bewegung in gleichmäßiger Fortschreitung ausführen, und dadurch auf die Mechanik des Unter- und Uebersetzens einwirken. Er griff leitend und gegen die schwanke Ungelenkigkeit des unmittelbar betheiligten Naturstoffes ankämpfend in die Technik ein. Er beförderte die Oeconomie und Gleichmäßigkeit der mechanischen Ausführung; die Geschmeidigkeit des Daumens hing von seiner Haltung wesentlich ab.

Beim Handgelenkstaccato war die Armthätigkeit wieder mehr auf passiven Widerstand hingerichtet. Sie hatte auch hier gegen den zwecklosen Hang des betheiligten Mechanismus anzukämpfen, der jede Beweglichkeit auf das Ganze auszudehnen hinneigt, anstatt sie auf sich als auf den entscheidenden Punkt zu verweisen. Der Ausdruck der Festigkeit mußte sich um so mehr im Arme ausprägen, als das Handgewicht ein größeres ist und mehr die Ruhe zu beeinträchtigen strebt als die Finger. Je mehr diese Festigkeit zur Erscheinung gelangte, um so geschmeidiger mußten sich die Handgelenkbewegungen entwickeln. Außer dieser passiven Kraftbethätigung mußte aber der Arm auch das raumvermittelnde Prinzip in horizontaler Richtung übernehmen. Als Träger der Hand mußte er in richtiger Bemessung der Dimensionen mitwirken.

Diese Bestimmung des Armes tritt noch viel entschiedener bei den Sprüngen hervor, sei es, daß die letzteren einfache, doppelgriffige, accordliche oder octavenmäßig gespielte Noten betreffen. — Wir lernen hier zunächst die Technik des Ellenbogengelenks im horizontal bogenartigen Wurfe kennen. Die haarscharfe und präcise Durchschneidung des Raumes von einem Treffpunkt zum andern erfordert im Wurfe des Vorderarmes Leichtigkeit und Kraft, die beiden Faktoren, die bei jedem Theile der Technik unumgänglich sind. Im Apparate des Ellenbogengelenkes muß hier also dieselbe Lockerheit, Ablösung und Weichheit erzielt werden, die auch bei den anderen Gelenken als Aufgabe gestellt wurde. Die Hand nimmt bei diesem mechanischen Vorgange eine feste Form an, um durch den richtigen Widerstand der Absicht des Anschlaggewichtes entgegen zu kommen. Wäre es nicht das erste Prinzip der ganzen Mechanik, daß das active Fingergefühl niemals im Bewußtsein unterdrückt weden darf, so könnte man sagen, daß sich hier das oben besprochene Verhältniß zwischen Arm- und Fingerübung umkehrt. Hier wird nur der Arm locker

gehalten und die feste Unbeweglichkeit drückt sich in den Fingern und in der Hand aus.

Die Sprungübungen betreffen nun zunächst einfache Noten. Hier besteht die Sprungthätigkeit entweder zwischen den äußeren Fingern oder einem Mittelfinger und einem äußeren, oder zwei Mittelfingern, oder in der Wiederholung desselben Fingers.



In vielen Fällen werden aber auch die Finger ganz locker gehalten und wird der Anschlag in die Thätigkeit der Knöchelgelenke nicht minder gelegt, als in die des Ellenbogengelenkes. Dies geschieht besonders bei vereinzelten Sprüngen, die das Legato irgendwo unterbrechen. Nur bei anhaltenderer Sprungbewegung concentrirt sich im Ellenbogengelenk das Uebergewicht der Ausführung. Auch das Handgelenk unterstützt durch seine elastische Seitenbiegung den vorher namhaft gemachten Fall.

In einer ungetheilteren Ausübung befindet sich die Armtechnik bei Accord- und Octavensprüngen. — Die Accorde bedürfen vorzüglich einer fest ausgeprägten unveränderten Form der Finger und Hand; nur die Handgelenkthätigkeit ist hier sowohl, wie namentlich bei Octavensprüngen nicht wohl zu entbehren, und darf sich mit dem Ellenbogengelenk verbinden. Bei scharfer Tongebung allein wird das letztere rein auf sich verwiesen bleiben. Bei der ganzen Theorie dieser großen Hebelmasse gilt die Regel, daß ein Hinzunehmen der feineren Gelenke nicht schadet, wenn es auch in manchen Fällen entbehrt werden kann.

Die bisher besprochene Bedeutung des Vorderarmes betraf die räumliche Intensivität. Wichtiger ist die dynamische, zu der wir jetzt übergehen. — In jener erreichte die Fingergymnastik etwas Jongleurartiges; nachdem die Finger in allen möglichen Formen den gefährlichen Boden der Tastatur durchmessen hatten, blieb kein anderer Ausdruck ihrer vollkommenen Sicherheit in jenem labyrinthischen Netz der räumlichen Verhältnisse übrig, als die Kühnheit des Sprunges. Deshalb ist auch die räumliche Vermittelung des Armes noch nicht seine eigentlich selbstständige Technik; das beobachtende Auge betrachtet die Sprünge

immer mehr als eine Kunst der Finger. Die Schönheit der Sprunglinie ist ein Reiz, der nur im Sinne der letzteren wirkt, und ist überhaupt das Höchste, was vom sinnlichen Standpunkte aus im Ausdrucke der Bewegung von den Fingern geleistet wird. Vom innerlichen Standpunkte aus weichen allerdings die Sprünge dem Gehalte der meisten übrigen Passagenformen, denn sie haben etwas Dünnes, Tonarmes, und entbehren aller Mannigfaltigkeit.

Betrachten wir den Arm in seiner dynamischen Intensivität, so gehen wir zur eigentlichen Theorie des Armanschlages über. — Derselbe fällt ganz ähnlichen Bedingungen anheim, wie der Handgelenkanschlag; er vergrößert nur die Maaße des innerlichen und äußerlichen Ausdrucks des letzteren. — Da ihn seine natürliche Bestimmung aber viel näher zu dem wirklichen Schlage verweiset, so ertheilt ihm das künstlerische Urtheil bei weitem nicht den Werth des Handgelenks und Knöchelgelenks, das erst aus den Fesseln der Natur herausgelöst werden muß. Die künstlichste Armschwingung streift, im Vergleich mit den zuletzt genannten Anschlägen, ein wenig an das Rohe. Auch ist es ein Fehler, wenn eine Anschlagstheorie die in Rede stehende Gattung in eine Reihe stellt mit den Knöchelgelenk- oder Handgelenk-Anschlägen. Es wird ausdrücklich hervorzuheben sein, daß der Armanschlag eine bei weitem geringere Kunstfertigkeit ist als die Fingeranschläge; auch ist die physische Construction des Armes nicht den Verhältnissen der Tastatur angemessen. Er ist eine zu große Hebelmasse für die Tasten, zu denen immer die Finger als nächstes Organ die eigentliche Beziehung haben. In seiner gewichtigen Schlagfülle ist der Arm daher nur Schattirung, aber nicht die ursprüngliche Tonfarbe. Die letztere ruht durchaus in den Fingern, und nur einzelne große Contraste nehmen jenen zu Hülfe.

Gehen wir genauer auf die Mechanik des Armanschlages ein, so ist also das Ellenbogengelenk der Punkt, von welchem die bekannten Momente des Aufhebens und des Niederfallens ausgehen. — Bevor wir die Plastik dieser Bewegungen genauer angeben, ist jedoch diejenige dynamische Einwirkung der Armeskraft noch namhaft zu machen, welche in unsichtbarer Entäußerung eine Steigerung der Tonfülle herbeiführt.

So lange die Finger ein perlendes Legato ausführen, ist eine Betheiligung des Armes schulwidrig und eigentlich auch unmöglich. So bald sie stattfände, hörte die Gleichmäßigkeit und Selbstständigkeit der Fingeranschläge auf. Anders verhält es sich aber bei einzelnen lang ausgehaltenen, nicht streng im Flusse dahin perlender Tonreihen befindlichen Singenoten oder Accenten. Hier wirkt das Armgewicht auf die

Druckkraft der Finger und steigert deren Gesang. Besonders häufig geschieht dies bei Singenoten in moderner Schreibweise, sofern sie eine Fülle umspielender Coloraturen zu durchdringen haben und von langer Dauer sind. Unwillkürlich geht die Gestenbewegung in den Inhalt des Gedankens ein. Wie beim Gesange früher bemerkt wurde, wird der Ausdruck schon äußerlich im Druckgefühl symbolisirt. Dazu kommt aber, daß sich unwillkürlich das Handgelenk während des Aushaltens der bedeutungsvollen Note höher hebt, und im Verein mit dem Arm auf die Fingerspitze herabdrückt. — Aeußerlich und innerlich findet hier eine nervige Betheiligung des ganzen Spielapparates statt, welche von einem feinen Einflusse auf die Tonbildung begleitet ist. Eine Reihe so gespielter Töne wird sich durch Weichheit, Fülle und singenden Schmelz auszeichnen. — Es sind aber nicht bloß Singenoten im modernen Sinne, welche diese Behandlung erfordern, sondern überhaupt Noten von innigem tiefen Ausdruck, und wird oft ein einfach figurirter Choral Bach's reiche Gelegenheit dazu geben. — Im Fugenspiel findet sie selbstverständlich noch häufigere Anwendung.

Dies war der Einfluß des Armes auf den mit seinem Anschlage im Vordergrunde stehenden Finger. Seine Thätigkeit war noch unsichtbar, nur fühlbar.

Die erste Activität des nun wirklich eintretenden Armspieles geschieht in seinem Aufschwung nach kurzen Noten und bei Pausen. Derselbe symbolisirt wie beim Handgelenke, aber in noch höherem Grade, Freiheit und Entfesselung vom strengen Zwange der Formregel, und bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Nur setzt der Aufschwung des Armes einen noch größeren, derberen Anschlag voraus als der des Handgelenks. Die Note, welche abprallend den Arm in die Höhe wirft, muß eine größere Intensivität haben, als eine, die nur das Handgelenk steigen läßt. Die Kürze hat den Inhalt um so größerer Heftigkeit, je größere Massen sie erschüttert. Das Handgelenk repräsentirt mittlere, der Arm die höchste Kraft. Es werden also Accorde von besonderer Kürze und Schärfe am häufigsten die letztere in Anspruch nehmen. — Umgekehrt ist aber auch der entgegengesetzte Fall namhaft zu machen. Verbindet sich mit dem Aufschwung des Armes ein leisester Anschlag, so drückt sich darin das Aetherische und Luftige einer solchen Tonbildung aus, und auch hier symbolisirt der Arm diesen Ausdruck mehr als das Handgelenk. Oft vereinigen sich Arm und Handgelenk und haben ähnliche Bedeutsamkeit wie der Arm allein. Die größere Geschmeidigkeit, die sich hier im Ganzen ausspricht, wird die Seite der Erhabenheit bei

großen Tonbildungen ein wenig in das Graziöse hineinziehen. Eine solche Geste steht in der Mitte zwischen Großartigkeit und Grazie. Diese wird etwas dem Erhabenen genähert durch die Mitwirkung des Armes, jene dem Graziösen durch die Schwingung des Handgelenks. — Bei leisesten Tongebungen besteht ein umgekehrtes ähnliches Verhältniß.

In seiner eigentlichsten Anschlagsthätigkeit befindet sich schließlich der Arm da, wo er beide Anschlagsbewegungen ausführt. Er hebt sich im Ellenbogengelenke auf, und fällt von der Höhe herab auf die Taste mit seinem vollen Gewichte. Damit dasselbe in seiner ganzen Selbstständigkeit wirke und nicht durch ein krampfartiges Anspannen des Vorderarmes kurz vor dem Anschlage geschwächt wird, muß die Bewegung im Ellenbogengelenk locker und geschmeidig sein. Sie bedarf dazu fleißiger Uebung. Denn es kann nicht genug darauf aufmerksam gemacht werden, daß Anfänger den Armanschlag kurz vor dem Auffallen auf die Taste hemmen, und einen neuen niedrigen Ansatz bilden, mit dem sie den Anschlag ausführen. Sie ziehen von der Höhe des Armschwunges nicht den vollen Nutzen. — Die Regel ist hier folgende: Finger und Handgelenk halten sich in ihrer Form ganz straff, nur der für den Anschlag bestimmte Finger stellt sich etwas tiefer nach unten. Die Spielkraft concentrirt sich rein im Ellenbogengelenk. Die Armbewegungen sind der Uebung halber im Anfang über Bedürfniß groß auszuführen. Die Hand kann sich bis gegen die Schulter heben, und die ersten Schwingungen mit möglichster Schnellkraft in der Luft ausführen. — Hiernach wählt sie sich Treffpunkte auf der Tastatur, und geht erst, nachdem durch solche Uebungen das Ellenbogengelenk etwas lockerer gemacht ist, allmählig zu einer geringeren Anschlagshöhe über. Dieselbe wird jedoch immer mindestens eine Handbreite hoch sein müssen, variirt aber je nach dem Bedürfniß der Tonstärke zu größerer oder geringerer Ueberschreitung dieses Maaßes. Die Haltung der Hand kann entweder herunterhängend sein, so daß der Arm über der schräg abwärts gerichteten Handdecke steht; die Finger fallen dann fast senkrecht auf die Tasten, und der ganze Anschlag erzielt die höchste Tonstärke. Oder die Hand dreht sich im Handgelenk beim Aufschwung mit in die Höhe und fällt zugleich mit dem Arme auf den Anschlagpunkt. Es ist die bereits vorhin erwähnte gemilderte Tonfarbe. Zwischen beiden steht die horizontale Handdecke, die mit dem Vorderarme in gleicher Ebene verharrt, und ohne Mitbetheiligung des Handgelenks den Anschlag dem Arme überläßt. Die Kraft wird größer als im zweiten, geringer als im ersten Falle sein.

Die Armanschläge beziehen sich entweder auf einzelne Noten, auf

Accorde oder Octaven. Singenoten, welche durch große Tonmassen hindurch zu bringen haben, erhalten ihn, auch wenn sie einfache Noten sind, (z. B. die Etüde Lore-Ley des Verfassers Op. 2). Ebenso Accorde, sei es, daß sie den Gesang ausdrücken oder überhaupt aufs Schärfste markirt werden sollen. Bei Allem, was orchestral liegt oder die Klavierkraft zum Mächtigen, Großartigen steigern soll, wirkt der Arm, und hat besonders die linke Hand diesen Effekt in der Darstellung markiger Baßnoten zu üben. —

Die Armeinwirkung kann sich auch auf Passagen erstrecken, die in fortlaufender Fingerbewegung liegen. In diesem Falle hebt sich der Arm zwar nicht zu specifischer Anschlagsbewegung auf, aber seine Druckkraft befindet sich in fortwährender Anspannung und, wo ein Absatz es gestattet, auch seine Schlagkraft.

Schließlich betheiligt sich die graziöse Bogenbewegung des Armniederfalles auch an den zartesten, luftigsten Tongebungen, und werden die letzteren namentlich bei durcheinander geworfenen Passagen, die zwischen beiden Händen abwechseln, der graziösesten Volubilität der Armtechnik bedürfen, wie z. B. Cramer's Etüden 33, 34, und Henselt's Etüde „si oiseau étais à toi je volerais.“ Die linke Hand hat einen großen Theil der begleitenden Baßtöne mit dem leichtesten Armschwunge leise auszuführen. Eine strenge Methodik wird in diesen scheinbar nebensächlichen Tonelementen nicht minder eine gute Anschlagsleichtigkeit fordern, als in den für die Finger bestimmten Hauptelementen.

Anhangsweise ist auch noch eines Anschlags mit dem Schultergelenk zu gedenken. Zwar soll der Vorderarm, wo er einmal functionirt, rein aus sich selbst, aus dem Ellenbogengelenk alle Kraft schöpfen, und schon der Uebung halber jede andere Mitwirkung ablehnen; es kommen aber doch Fälle vor, wo auch die Vorderarmkraft noch nicht genügt, und die gigantische Tonfülle eine Hebung des Oberarmes selbst in Anspruch nehmen muß. Zu diesem Zwecke ist eine Geschmeidigkeit des Schultergelenkes nothwendig, und würde ähnlichen Theorien anheimfallen wie das Ellenbogengelenk. Die ausführlichere Besprechung der letzteren macht eine weitere Ausführung für diesen ohnehin seltenen Fall erläßlich. Es ist nur zu bemerken, daß die Seitenbewegung der Oberarme in dieser Gattung der häufiger vorkommende Fall ist, und bei dem Durcheinanderwerfen der Hände und Vorderarme die Mechanik eines geschmeidigen Schultergelenkes in Anspruch nimmt.

An die hier erwähnten Anschlagsarten schließt sich eine neue an, zu der die Hebung des Handgelenkes oder Armes gewissermaßen einen Uebergang macht. Es ist das Halbstaccato, das durch einen Bogen über den üblichen Zeichen des Staccatos, Strich oder Punkt, angedeutet wird. Die Praxis wird hier längst vorgegriffen, und die Anwendung dieser Anschlagsfarbe nicht so weit hinausgeschoben haben, wie die Theorie, welche zu ihrer Besprechung im Gange des bisherigen Systems nicht recht den geeigneten Uebergang fand.

Das Halbstaccato ist eine Vereinigung des Legato und Staccato; es hat etwas von dem singenden Anschlag in sich und vereinigt damit eine der beim Staccato besprochenen Hebungen des Fingers, der Hand, des Armes oder der Combinationen unter diesen genannten Schwingungen. Der Finger drückt die Taste, kurz anfassend und zu singender Bedeutsamkeit erklingen lassend, nieder, hält sie aber nur drei Viertheile des vorgeschriebenen Notenwerthes aus und schwebt dann in die Höhe. Die Klangstärke kann vom leisesten Hauche durch alle Mittelstadien bis zur gewichtigsten Fülle gesteigert werden. Einzelne Töne erhalten ebenso gut den zartesten, duftigsten Charakter als recitirende oder declamirende Tonfülle, Accorde werden besonders in der Bedeutung einer leicht dahin schwebenden Begleitung dieses Anschlages bedürfen, in anderen Fällen aber jede Farbe mit ihm verbinden können. Zu recht innerlicher, tief zu erfassender Betonung wird ebenfalls dies Halbstaccato das geeignetste Mittel abgeben.

Die Größe der Bedeutsamkeit des Tones steht zunächst mit der Größe des Druckes und des Aufschwunges in natürlichem Verhältnisse. Je gewichtiger die Note, um so größer wird die Hebelmasse sein, die sie in Erschütterung versetzt. Bei der stärksten Note schwebt der Arm, bei der mittelstarken die Hand, bei der leisen der Finger in die Höhe, bei der leisesten wird sich sogar nur die Fingerspitze nach Innen ziehen. Gewöhnlich wird dieselbe Hebelmasse, welche den Anschlag ausgeführt hat, sich auch an dem Aufschwung betheiligen. Wie aber schon öfter bemerkt, entwickelt sich in zweiter Linie auch eine entgegengesetzte Symbolik, wenn gerade umgekehrt die leiseste von dem Finger ausgeführte Tongebung das Aufschwingen des Armes oder der Hand in Anspruch nimmt. —

Ganz materiell gedacht ist die Gesticulation bedeutungslos, sobald nur die Fingerspitze den Ton richtig bildet; denn die Berührung des Hammers ist ja nur eine momentane. — Beim Aufschwunge nach dem

Anschlag mag diese Ansicht ein gewisses Recht behalten; der Aufschwung vorher und für den Anschlag entzieht sich selbstverständlich aber einer solchen Annahme. — Ein gewisses Maaß der Gesticulation hat seine Berechtigung in jedem Sinne; ein vollkommen todter Mechanismus soll nimmer im Spielen erzeugt werden; die Hand muß die Eigenschaften der todten Mechanik nur in Hinsicht der Gefügigkeit haben, gleichzeitig aber das Prinzip des Willens und des Veranlassens dieser Gefügigkeit mit besitzen. Sie muß also nebenbei lebensvoller, beseelter Mechanismus sein. Jede Geste hat ihren Sinn, und das Psychische hat einen feinen, aber nicht abzuleugnenden Einfluß auf die ganze Mechanik, so sehr dieselbe auch von physikalischen Bedingungen abhängt. — Die Art und Weise der Nervosität im Anfassen der Taste ist nur durch innerliches Verständniß zu erwecken, und kann nur von diesem aus in die Theorie der Mechanik übergehen.

Eine noch besondere Art dieses Halbstaccato ist das von Kontski in seiner Schule ausführlich besprochene Carezzando, welches in dem Streicheln der Taste besteht, und auch in der Praxis von diesem Virtuosen häufig angewendet wurde. — Kalkbrenner erwähnt desselben mit dem ähnlichen Ausdrucke caresser, und Chopin soll es gleichfalls angewendet haben, obwohl er in der der Kontskischen Manier gerade entgegengesetzten Richtung die Taste zu behandeln gepflegt haben soll. — Nach Kontski's Angabe streichelt der Finger mit der inneren Fleischseite des Vordergliedes die Taste, indem er ungefähr in der Mitte dieselbe berührt, sanft nach dem Vorderrande hingleitet, und in der Mitte dieses Weges durch allmähliges Niederdrücken den Hammer zum Anschlage bringt. Eine so milde, allmählige Entgegenführung des letzteren gegen die Saite muß natürlich einen sehr zarten Klang zur Folge haben. Derselbe findet seine beste Anwendung bei accordmäßigen Passagen oder melodiösen Noten im langsamen Tempo. Er gewährt inmitten der Fülle der verschiedenen Anschlagsarten seinen bestimmten Reiz. Auch hier geht der Fingermechanismus ins psychisch Symbolische über. Das lang ausgestreckte Halten der Finger wird hier mehr als irgendwo nothwendig, und vervollständigt durch diese neue Seite das Gefühl des Fingerlebens zu seiner Allseitigkeit. Das Tastgefühl ist auf eine besondere Weichheit, auf etwas Einschmeichelndes hingerichtet. Das Fingerspitzenstaccato hat etwas pikant Reizendes, Anregendes, das Carezzando ist weniger im formellen Sinne reizend wie jenes, als im psychischen. Die Sinnlichkeit wird lüsterner angeregt und schweift von dem unmittelbaren Toninhalte ab, in psychische Regionen anderer Art.

In längerer Folge wird diese Klangfarbe weichlich und entzieht dem Klavier die klassische Gediegenheit seiner Tonbildung. Indem sie die letztere zum Cither- oder Harfenartigen verflüchtigt, kann sie nur vorübergehende

DUE

If this book is not returned on or before the above date a fine of five (5) cents per day will be incurred by the borrower.

When you have finished reading this book do not wait until the time limit has expired, but return it to the library as soon as possible. Someone is waiting to read it.

Books returned late cannot be renewed.

GENERAL LIBRARY
University of Michigan
Form 96 8-31 50M

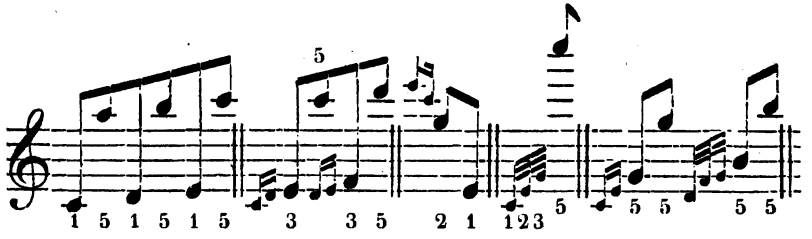
Der Anschlag m… …liger Gebrauch
desselben Fingers… …Glissando. —
Das Uebergreife… …ß derselben zu
einander. Die c… …endliche Fülle
mechanischer Bild… …Die Kunst des

Die Hauptfo… …en Kapitel be-
schlossen. Es lä… …Fähigkeit durch
Absolvirung derse… …nden Fälle ge-
schickt zu überwin… …es wird daher
nur anhangsweise… …Hinzuzufügende
erörtert. —

Für den Fin… …gewissenhaftes
Aufheben der Knö… …chlagsfarbe als
Norm. — Es kon… …n werden, das
Aufheben der Fin… …gen zu stellen.
Es muß hier nun… …usätze erhalten.
— Als eine der… …nte mit Recht
die ihr im Vorher… …it in Anspruch
nehmen; denn die… …mnten Wischen
der Tasten, welch… …Finger veran-
laßten Unbestimmt… …existiren Fälle,
wo der Finger si… …öchsten Punkte
seiner Stellung d… …ruck wohl gar
vorwiegend mit d… …nn eine Spiel-
weise, die mit der… …ehnlichkeit hat.
Die Fingerspitze… …wohl gar nach

gehalten und die feste Unbeweglichkeit drückt sich in den Fingern und in der Hand aus.

Die Sprungübungen betreffen nun zunächst einfache Noten. Hier besteht die Sprungthätigkeit entweder zwischen den äußeren Fingern oder einem Mittelfinger und einem äußeren, oder zwei Mittelfingern, oder in der Wiederholung desselben Fingers.



In vielen Fällen werden aber auch die Finger ganz locker gehalten und wird der Anschlag in die Thätigkeit der Knöchelgelenke nicht minder gelegt, als in die des Ellenbogengelenkes. Dies geschieht besonders bei vereinzelten Sprüngen, die das Legato irgendwo unterbrechen. Nur bei anhaltenderer Sprungbewegung concentrirt sich im Ellenbogengelenk das Uebergewicht der Ausführung. Auch das Handgelenk unterstützt durch seine elastische Seitenbiegung den vorher namhaft gemachten Fall.

In einer ungetheilteren Ausübung befindet sich die Armtechnik bei Accord- und Octavensprüngen. — Die Accorde bedürfen vorzüglich einer fest ausgeprägten unveränderten Form der Finger und Hand; nur die Handgelenkthätigkeit ist hier sowohl, wie namentlich bei Octavensprüngen nicht wohl zu entbehren, und darf sich mit dem Ellenbogengelenk verbinden. Bei scharfer Tongebung allein wird das letztere rein auf sich verwiesen bleiben. Bei der ganzen Theorie dieser großen Hebelmasse gilt die Regel, daß ein Hinzunehmen der feineren Gelenke nicht schadet, wenn es auch in manchen Fällen entbehrt werden kann.

Die bisher besprochene Bedeutung des Vorderarmes betraf die räumliche Intensivität. Wichtiger ist die dynamische, zu der wir jetzt übergehen. — In jener erreichte die Fingergymnastik etwas Jongleurartiges; nachdem die Finger in allen möglichen Formen den gefährlichen Boden der Tastatur durchmessen hatten, blieb kein anderer Ausdruck ihrer vollkommenen Sicherheit in jenem labyrinthischen Netz der räumlichen Verhältnisse übrig, als die Kühnheit des Sprunges. Deshalb ist auch die räumliche Vermittelung des Armes noch nicht seine eigentlich selbstständige Technik; das beobachtende Auge betrachtet die Sprünge

immer mehr als eine Kunst der Finger. Die Schönheit der Sprunglinie ist ein Reiz, der nur im Sinne der letzteren wirkt, und ist überhaupt das Höchste, was vom sinnlichen Standpunkte aus im Ausdrucke der Bewegung von den Fingern geleistet wird. Vom innerlichen Standpunkte aus weichen allerdings die Sprünge dem Gehalte der meisten übrigen Passagenformen, denn sie haben etwas Dünnes, Tonarmes, und entbehren aller Mannigfaltigkeit.

Betrachten wir den Arm in seiner dynamischen Intensivität, so gehen wir zur eigentlichen Theorie des Armanschlages über. — Derselbe fällt ganz ähnlichen Bedingungen anheim, wie der Handgelenkanschlag; er vergrößert nur die Maaße des innerlichen und äußerlichen Ausdrucks des letzteren. — Da ihn seine natürliche Bestimmung aber viel näher zu dem wirklichen Schlage verweiset, so ertheilt ihm das künstlerische Urtheil bei weitem nicht den Werth des Handgelenks und Knöchelgelenks, das erst aus den Fesseln der Natur herausgelöst werden muß. Die künstlichste Armschwingung streift, im Vergleich mit den zuletzt genannten Anschlägen, ein wenig an das Rohe. Auch ist es ein Fehler, wenn eine Anschlagstheorie die in Rede stehende Gattung in eine Reihe stellt mit den Knöchelgelenk- oder Handgelenk-Anschlägen. Es wird ausdrücklich hervorzuheben sein, daß der Armanschlag eine bei weitem geringere Kunstfertigkeit ist als die Fingeranschläge; auch ist die physische Construction des Armes nicht den Verhältnissen der Tastatur angemessen. Er ist eine zu große Hebelmasse für die Tasten, zu denen immer die Finger als nächstes Organ die eigentliche Beziehung haben. In seiner gewichtigen Schlagfülle ist der Arm daher nur Schattirung, aber nicht die ursprüngliche Tonfarbe. Die letztere ruht durchaus in den Fingern, und nur einzelne große Contraste nehmen jenen zu Hülfe.

Gehen wir genauer auf die Mechanik des Armanschlages ein, so ist also das Ellenbogengelenk der Punkt, von welchem die bekannten Momente des Aufhebens und des Niederfallens ausgehen. — Bevor wir die Plastik dieser Bewegungen genauer angeben, ist jedoch diejenige dynamische Einwirkung der Armeskraft noch namhaft zu machen, welche in unsichtbarer Entäußerung eine Steigerung der Tonfülle herbeiführt.

So lange die Finger ein perlendes Legato ausführen, ist eine Betheiligung des Armes schulwidrig und eigentlich auch unmöglich. So bald sie stattfände, hörte die Gleichmäßigkeit und Selbstständigkeit der Fingeranschläge auf. Anders verhält es sich aber bei einzelnen lang ausgehaltenen, nicht streng im Flusse dahin perlender Tonreihen befindlichen Singenoten oder Accenten. Hier wirkt das Armgewicht auf die

Druckkraft der Finger und steigert deren Gesang. Besonders häufig geschieht dies bei Singenoten in moderner Schreibweise, sofern sie eine Fülle umspielender Coloraturen zu durchdringen haben und von langer Dauer sind. Unwillkürlich geht die Gestenbewegung in den Inhalt des Gedankens ein. Wie beim Gesange, früher bemerkt wurde, wird der Ausdruck schon äußerlich im Druckgefühl symbolisirt. Dazu kommt aber, daß sich unwillkürlich das Handgelenk während des Aushaltens der bedeutungsvollen Note höher hebt, und im Verein mit dem Arm auf die Fingerspitze herabdrückt. — Aeußerlich und innerlich findet hier eine nervige Betheiligung des ganzen Spielapparates statt, welche von einem feinen Einflusse auf die Tonbildung begleitet ist. Eine Reihe so gespielter Töne wird sich durch Weichheit, Fülle und singenden Schmelz auszeichnen. — Es sind aber nicht bloß Singenoten im modernen Sinne, welche diese Behandlung erfordern, sondern überhaupt Noten von innigem tiefen Ausdruck, und wird oft ein einfach figurirter Choral Bach's reiche Gelegenheit dazu geben. — Im Fugenspiel findet sie selbstverständlich noch häufigere Anwendung.

Dies war der Einfluß des Armes auf den mit seinem Anschlage im Vordergrunde stehenden Finger. Seine Thätigkeit war noch unsichtbar, nur fühlbar.

Die erste Activität des nun wirklich eintretenden Armspieles geschieht in seinem Aufschwung nach kurzen Noten und bei Pausen. Derselbe symbolisirt wie beim Handgelenke, aber in noch höherem Grade, Freiheit und Entfesselung vom strengen Zwange der Formregel, und bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Nur setzt der Aufschwung des Armes einen noch größeren, derberen Anschlag voraus als der des Handgelenks. Die Note, welche abprallend den Arm in die Höhe wirft, muß eine größere Intensivität haben, als eine, die nur das Handgelenk steigen läßt. Die Kürze hat den Inhalt um so größerer Heftigkeit, je größere Massen sie erschüttert. Das Handgelenk repräsentirt mittlere, der Arm die höchste Kraft. Es werden also Accorde von besonderer Kürze und Schärfe am häufigsten die letztere in Anspruch nehmen. — Umgekehrt ist aber auch der entgegengesetzte Fall namhaft zu machen. Verbindet sich mit dem Aufschwung des Armes ein leisester Anschlag, so drückt sich darin das Aetherische und Luftige einer solchen Tonbildung aus, und auch hier symbolisirt der Arm diesen Ausdruck mehr als das Handgelenk. Oft vereinigen sich Arm und Handgelenk und haben ähnliche Bedeutsamkeit wie der Arm allein. Die größere Geschmeidigkeit, die sich hier im Ganzen ausspricht, wird die Seite der Erhabenheit bei

großen Tonbildungen ein wenig in das Graziöse hineinziehen. Eine solche Geste steht in der Mitte zwischen Großartigkeit und Grazie. Diese wird etwas dem Erhabenen genähert durch die Mitwirkung des Armes, jene dem Graziösen durch die Schwingung des Handgelenks. — Bei leisesten Tongebungen besteht ein umgekehrtes ähnliches Verhältniß.

In seiner eigentlichsten Anschlagsthätigkeit befindet sich schließlich der Arm da, wo er beide Anschlagsbewegungen ausführt. Er hebt sich im Ellenbogengelenke auf, und fällt von der Höhe herab auf die Taste mit seinem vollen Gewichte. Damit dasselbe in seiner ganzen Selbstständigkeit wirke und nicht durch ein krampfartiges Anspannen des Vorderarmes kurz vor dem Anschlage geschwächt wird, muß die Bewegung im Ellenbogengelenk locker und geschmeidig sein. Sie bedarf dazu fleißiger Uebung. Denn es kann nicht genug darauf aufmerksam gemacht werden, daß Anfänger den Armanschlag kurz vor dem Auffallen auf die Taste hemmen, und einen neuen niedrigen Ansatz bilden, mit dem sie den Anschlag ausführen. Sie ziehen von der Höhe des Armschwunges nicht den vollen Nutzen. — Die Regel ist hier folgende: Finger und Handgelenk halten sich in ihrer Form ganz straff, nur der für den Anschlag bestimmte Finger stellt sich etwas tiefer nach unten. Die Spielkraft concentrirt sich rein im Ellenbogengelenk. Die Armbewegungen sind der Uebung halber im Anfang über Bedürfniß groß auszuführen. Die Hand kann sich bis gegen die Schulter heben, und die ersten Schwingungen mit möglichster Schnellkraft in der Luft ausführen. — Hiernach wählt sie sich Treffpunkte auf der Tastatur, und geht erst, nachdem durch solche Uebungen das Ellenbogengelenk etwas lockerer gemacht ist, allmählig zu einer geringeren Anschlagshöhe über. Dieselbe wird jedoch immer mindestens eine Handbreite hoch sein müssen, variirt aber je nach dem Bedürfniß der Tonstärke zu größerer oder geringerer Ueberschreitung dieses Maaßes. Die Haltung der Hand kann entweder herunterhängend sein, so daß der Arm über der schräg abwärts gerichteten Handdecke steht; die Finger fallen dann fast senkrecht auf die Tasten, und der ganze Anschlag erzielt die höchste Tonstärke. Oder die Hand dreht sich im Handgelenk beim Aufschwung mit in die Höhe und fällt zugleich mit dem Arme auf den Anschlagpunkt. Es ist die bereits vorhin erwähnte gemilderte Tonfarbe. Zwischen beiden steht die horizontale Handdecke, die mit dem Vorderarme in gleicher Ebene verharrt, und ohne Mitbetheiligung des Handgelenks den Anschlag dem Arme überläßt. Die Kraft wird größer als im zweiten, geringer als im ersten Falle sein.

Die Armanschläge beziehen sich entweder auf einzelne Noten, auf

Accorde oder Octaven. Singenoten, welche durch große Tonmassen hindurch zu bringen haben, erhalten ihn, auch wenn sie einfache Noten sind, (z. B. die Etüde Lore-Ley des Verfassers Op. 2). Ebenso Accorde, sei es, daß sie den Gesang ausdrücken oder überhaupt aufs Schärfste markirt werden sollen. Bei Allem, was orchestral liegt oder die Klavierkraft zum Mächtigen, Großartigen steigern soll, wirkt der Arm, und hat besonders die linke Hand diesen Effekt in der Darstellung markiger Baßnoten zu üben. —

Die Armeinwirkung kann sich auch auf Passagen erstrecken, die in fortlaufender Fingerbewegung liegen. In diesem Falle hebt sich der Arm zwar nicht zu specifischer Anschlagsbewegung auf, aber seine Druckkraft befindet sich in fortwährender Anspannung und, wo ein Absatz es gestattet, auch seine Schlagkraft.

Schließlich betheiligt sich die graziöse Bogenbewegung des Armniederfalles auch an den zartesten, luftigsten Tongebungen, und werden die letzteren namentlich bei durcheinander geworfenen Passagen, die zwischen beiden Händen abwechseln, der graziösesten Volubilität der Armtechnik bedürfen, wie z. B. Cramer's Etüden 33, 34, und Henselt's Etüde „si oiseau étais à toi je volerais." Die linke Hand hat einen großen Theil der begleitenden Baßtöne mit dem leichtesten Armschwunge leise auszuführen. Eine strenge Methodik wird in diesen scheinbar nebensächlichen Tonelementen nicht minder eine gute Anschlagsleichtigkeit fordern, als in den für die Finger bestimmten Hauptelementen.

Anhangsweise ist auch noch eines Anschlags mit dem Schultergelenk zu gedenken. Zwar soll der Vorderarm, wo er einmal functionirt, rein aus sich selbst, aus dem Ellenbogengelenk alle Kraft schöpfen, und schon der Uebung halber jede andere Mitwirkung ablehnen; es kommen aber doch Fälle vor, wo auch die Vorderarmkraft noch nicht genügt, und die gigantische Tonfülle eine Hebung des Oberarmes selbst in Anspruch nehmen muß. Zu diesem Zwecke ist eine Geschmeidigkeit des Schultergelenkes nothwendig, und würde ähnlichen Theorien anheimfallen wie das Ellenbogengelenk. Die ausführlichere Besprechung der letzteren macht eine weitere Ausführung für diesen ohnehin seltenen Fall erläßlich. Es ist nur zu bemerken, daß die Seitenbewegung der Oberarme in dieser Gattung der häufiger vorkommende Fall ist, und bei dem Durcheinanderwerfen der Hände und Vorderarme die Mechanik eines geschmeidigen Schultergelenkes in Anspruch nimmt.

An die hier erwähnten Anschlagsarten schließt sich eine neue an, zu der die Hebung des Handgelenkes oder Armes gewissermaßen einen Uebergang macht. Es ist das Halbstaccato, das durch einen Bogen über den üblichen Zeichen des Staccatos, Strich oder Punkt, angedeutet wird. Die Praxis wird hier längst vorgegriffen, und die Anwendung dieser Anschlagsfarbe nicht so weit hinausgeschoben haben, wie die Theorie, welche zu ihrer Besprechung im Gange des bisherigen Systems nicht recht den geeigneten Uebergang fand.

Das Halbstaccato ist eine Vereinigung des Legato und Staccato; es hat etwas von dem singenden Anschlag in sich und vereinigt damit eine der beim Staccato besprochenen Hebungen des Fingers, der Hand, des Armes oder der Combinationen unter diesen genannten Schwingungen. Der Finger drückt die Taste, kurz anfassend und zu singender Bedeutsamkeit erklingen lassend, nieder, hält sie aber nur drei Viertheile des vorgeschriebenen Notenwerthes aus und schwebt dann in die Höhe. Die Klangstärke kann vom leisesten Hauche durch alle Mittelstadien bis zur gewichtigsten Fülle gesteigert werden. Einzelne Töne erhalten ebenso gut den zartesten, duftigsten Charakter als recitirende oder declamirende Tonfülle, Accorde werden besonders in der Bedeutung einer leicht dahin schwebenden Begleitung dieses Anschlages bedürfen, in anderen Fällen aber jede Farbe mit ihm verbinden können. Zu recht innerlicher, tief zu erfassender Betonung wird ebenfalls dies Halbstaccato das geeignetste Mittel abgeben.

Die Größe der Bedeutsamkeit des Tones steht zunächst mit der Größe des Druckes und des Aufschwunges in natürlichem Verhältnisse. Je gewichtiger die Note, um so größer wird die Hebelmasse sein, die sie in Erschütterung versetzt. Bei der stärksten Note schwebt der Arm, bei der mittelstarken die Hand, bei der leisen der Finger in die Höhe, bei der leisesten wird sich sogar nur die Fingerspitze nach Innen ziehen. Gewöhnlich wird *dieselbe* Hebelmasse, welche den Anschlag ausgeführt hat, sich auch an dem Aufschwung betheiligen. Wie aber schon öfter bemerkt, entwickelt sich in zweiter Linie auch eine entgegengesetzte Symbolik, wenn gerade umgekehrt die leiseste von dem Finger ausgeführte Tongebung das Aufschwingen des Armes oder der Hand in Anspruch nimmt. —

Ganz materiell gedacht ist die Gesticulation bedeutungslos, sobald nur die Fingerspitze den Ton richtig bildet; denn die Berührung des Hammers ist ja nur eine momentane. — Beim Aufschwunge *nach* dem

Anschlag mag diese Ansicht ein gewisses Recht behalten; der Aufschwung vorher und für den Anschlag entzieht sich selbstverständlich aber einer solchen Annahme. — Ein gewisses Maaß der Gesticulation hat seine Berechtigung in jedem Sinne; ein vollkommen todter Mechanismus soll nimmer im Spielen erzeugt werden; die Hand muß die Eigenschaften der todten Mechanik nur in Hinsicht der Gefügigkeit haben, gleichzeitig aber das Prinzip des Willens und des Veranlassens dieser Gefügigkeit mit besitzen. Sie muß also nebenbei lebensvoller, beseelter Mechanismus sein. Jede Geste hat ihren Sinn, und das Psychische hat einen feinen, aber nicht abzuleugnenden Einfluß auf die ganze Mechanik, so sehr dieselbe auch von physikalischen Bedingungen abhängt. — Die Art und Weise der Nervosität im Anfassen der Taste ist nur durch innerliches Verständniß zu erwecken, und kann nur von diesem aus in die Theorie der Mechanik übergehen.

Eine noch besondere Art dieses Halbstaccato ist das von Kontski in seiner Schule ausführlich besprochene Carezzando, welches in dem Streicheln der Taste besteht, und auch in der Praxis von diesem Virtuosen häufig angewendet wurde. — Kalkbrenner erwähnt desselben mit dem ähnlichen Ausdrucke caresser, und Chopin soll es gleichfalls angewendet haben, obwohl er in der der Kontskischen Manier gerade entgegengesetzten Richtung die Taste zu behandeln gepflegt haben soll. — Nach Kontski's Angabe streichelt der Finger mit der inneren Fleischseite des Vordergliedes die Taste, indem er ungefähr in der Mitte dieselbe berührt, sanft nach dem Vorderrande hingleitet, und in der Mitte dieses Weges durch allmähliges Niederdrücken den Hammer zum Anschlage bringt. Eine so milde, allmählige Entgegenführung des letzteren gegen die Saite muß natürlich einen sehr zarten Klang zur Folge haben. Derselbe findet seine beste Anwendung bei accordmäßigen Passagen oder melodiösen Noten im langsamen Tempo. Er gewährt inmitten der Fülle der verschiedenen Anschlagsarten seinen bestimmten Reiz. Auch hier geht der Fingermechanismus ins psychisch Symbolische über. Das lang ausgestreckte Halten der Finger wird hier mehr als irgendwo nothwendig, und vervollständigt durch diese neue Seite das Gefühl des Fingerlebens zu seiner Allseitigkeit. Das Tastgefühl ist auf eine besondere Weichheit, auf etwas Einschmeichelndes hingerichtet. Das Fingerspitzenstaccato hat etwas pikant Reizendes, Anregendes, das Carezzando ist weniger im formellen Sinne reizend wie jenes, als im psychischen. Die Sinnlichkeit wird lüsterner angeregt und schweift von dem unmittelbaren Toninhalte ab, in psychische Regionen anderer Art.

In längerer Folge wird diese Klangfarbe weichlich und entzieht dem Klavier die klassische Gediegenheit seiner Tonbildung. Indem sie die letztere zum Cither- oder Harfenartigen verflüchtigt, kann sie nur vorübergehende Anwendung beanspruchen.

Zehntes Kapitel.

Der Anschlag mit niedriger Fingerhebung. Mehrmaliger Gebrauch desselben Fingers bei fortschreitender Tonfolge. — Das Glissando. — Das Uebergreifen der Hände und das Spielverhältniß derselben zu einander. Die combinirten Anschlagsarten. — Die unendliche Fülle mechanischer Bildungen. — Das polyphone Spiel. — Die Kunst des Einübens.

Die Hauptformen der Mechanik sind mit dem vorigen Kapitel beschlossen. Es läßt sich annehmen, daß die technische Fähigkeit durch Absolvirung derselben ohne Weiteres die hier noch folgenden Fälle geschickt zu überwinden die Reife erlangt haben wird. Es wird daher nur anhangsweise das der Vollständigkeit halber noch Hinzuzufügende erörtert. —

Für den Fingeranschlag galt die durch lebhaftes und gewissenhaftes Aufheben der Knöchelglieder hervorgebrachte perlende Anschlagsfarbe als Norm. — Es konnte nicht genug dem Lehrer anempfohlen werden, das Aufheben der Finger unter die ersten seiner Anforderungen zu stellen. Es muß hier nun diese Theorie noch einige berichtigende Zusätze erhalten. — Als eine der wichtigsten Aufgaben konnte die genannte mit Recht die ihr im Vorhergehenden zu Theil gewordene Dringlichkeit in Anspruch nehmen; denn die Hand neigt nur zu leicht zu dem sogenannten Wischen der Tasten, welches in einer durch träges Aufheben der Finger veranlaßten Unbestimmtheit der Tonbildung besteht. Gleichwohl existiren Fälle, wo der Finger sich nur so weit aufhebt, daß er im höchsten Punkte seiner Stellung die Taste noch berührt hält, und den Druck wohl gar vorwiegend mit dem Vordergliede ausführt. Es entsteht dann eine Spielweise, die mit der von Bach und Hummel empfohlenen Aehnlichkeit hat. Die Fingerspitze bleibt hauptsächlich thätig, gleitet auch wohl gar nach

vollführtem Anſchlage nach Innen. Man kann alſo eigentlich ſagen, es gäbe eine Spielweiſe, bei der das Aufheben nicht Hauptſache ſei, wenigſtens nicht in dem bisher gemeinten Sinne.

Dieſe Spielweiſe hat allerdings in folgenden Fällen ihr Recht: 1) beim Triller, 2) beim Tremolo, 3) bei allen möglichſt ſchnell auszuführenden Paſſagen, die entweder keinen oder nur ſehr wenig Unter- und Ueberſatz haben; alſo z. B. das Lied ohne Worte in C im ſechſten Hefte von Mendelsſohn, die Etüden, die ſich nur in fünf Tönen bewegen im Gradus ad Parnassum, und bei Czerny überhaupt ſolche Paſſagen, die mehr im Ganzen und Großen wirken, als durch die Einzelheit ihrer Beſtandtheile. Es ſind dies ſolche, welche wenig figurirt ſind, durch das Nebeneinanderliegen ihrer Töne etwas Glattes, Aneinandergeſchliffenes haben, und einer ſorgfältig ausgemeißelten Geſtalt der Einzeltheile nicht bedürftig ſind. — Auch läßt ſich nicht leugnen, daß manche andere, die mehr figurirt ſind, ein ſolches Spiel mit niedrigem Aufheben geſtatten, ja, daß ſogar der Klavierton durch ſolche Behandlung wieder eine neue Farbe ſeiner ſinnlichen Klangmannigfaltigkeit hinzufügt. Es würden für dieſen Fall die Finalpaſſagen in Sechzehntheilnoten in Mendelsſohns Op. 14 und ſo manche Stelle mit accordlichen Rouladen Beiſpiele abgeben können.

Es mag genügen, auf die Feinheit der dadurch entſtehenden Tonfarben, wofern Alles deutlich geſpielt wird, hingewieſen zu haben; der nach Allſeitigkeit ſtrebende Künſtler wird ſie da ſtudiren müſſen, wo Zartheit und höchſte Rapidität den erwähnten Anſchlag zulaſſen. — Es iſt indeß hinzuzufügen, daß der durch höheres Aufheben entſtehende perlende Anſchlag auch ſelbſt in den feinſten Tonreihen ſchön bleibt, jedenfalls mehr Sicherheit bietet, und nirgends etwas verdirbt. Man ſpiele eine der vorhin genannten Stellen auf beide Weiſen, und vergleiche.

Bei Allem aber, was mehr figurirt iſt und viel Unter- und Ueberſatz hat, wird ſich der perlende Anſchlag ſchwerlich entbehren laſſen. Zunächſt alſo bei der Scala ſelbſt, ſodann auch bei unterſatzloſen Stellen auf einer beſtimmten Taſtenlage, ſobald ſie durch Figuration mehr in das Gehör fallen. Es wird z. B. die zweite Etüde im Gradus ad Parnassum keineswegs den gewiſchten Anſchlag vertragen, wie die Etüden 16 und 17.

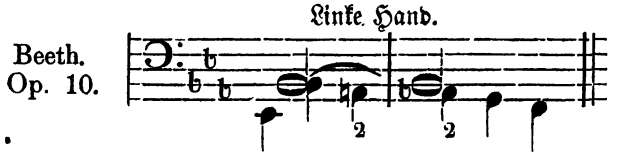
Nur Triller-, Tremolofiguren und Arpeggien machen eine beſtimmte Ausnahme, indem bei ihnen die Schnelligkeit nur durch ein dichtes Heranhalten des Fingers an die in Vibration verſetzten Taſten ausführbar iſt.

Wir gehen zu ferneren Formen, die auf einer scheinbaren Ausnahme von den bisherigen Regeln beruhen.

Die Bindung galt neben dem exacten Aufheben als die zweitwichtigste Regel. Sie stellte vor Allem das Gesetz auf, daß zwei aufeinanderfolgende Tasten mit verschiedenen Fingern gespielt werden müssen. Das Staccato machte sich selbstverständlich von einer strengen Befolgung desselben frei. Es giebt nun aber auch im gebundensten Spiel Fälle, wo ein und derselbe Finger mehrmals hinter einander verschiedene Töne legato behandeln muß, und außerdem auch einige bisher noch nicht besprochene Fälle von Nichtbindung bei derselben mechanischen Behandlung. — Hierüber eine kurze Erörterung.

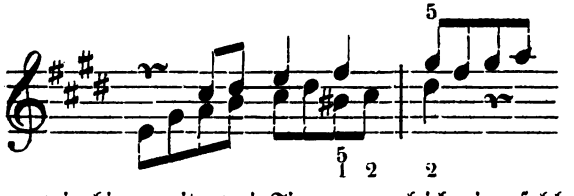
Wenn der Finger mehrere Tasten hinter einander spielen soll, befindet er sich in ähnlichem Falle, wie die Hand beim Handgelenkanschlag. Er ist ganz auf sich selbst angewiesen, ohne Stütze und Beziehung zu ablösenden Gliedern. Er bedarf also größerer Kraft als im Flusse des Legato, und diese Ungleichheit der Bedingungen macht die Aufgabe der Egalität in allen den Fällen schwer, wo solche vereinzelte Anschläge sich mit den auf leichtere Bedingungen stützenden Legatoanschlägen mischen.

Beispiel:



Das Ohr muß strenge Kritik üben, die Tonbildung muß überall gleich sein, und die Finger ihre Kräfte für eine Erreichung dieses Zieles in dem richtigen Verhältnisse abmessen. Am häufigsten ereignet sich der besprochene Fall im polyphonen Spiel.

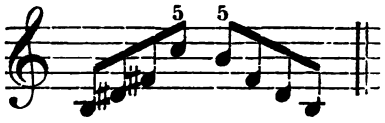
Beispiel. Bach:



wo zuweilen, wie hier, mit zwei Fingern zugleich eine solche Rückung vorkommt. — Die Mechanik hat im langsamen Spiel darauf zu sehen, daß die Bindung so lange als möglich aufrecht erhalten, also erst im letzten Moment der abzuhebenden Note geopfert wird, im schnellen Spiel, wie in obigem Beispiel, aber mehr auf rechtzeitiges Aufheben und kerniges

Anschlagen. Die Bindung singender Noten ist also für diesen Fall leichter, als die passagenartig fließender.

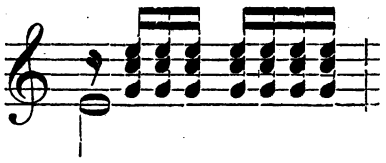
Oft gewährt solche Rückung eine Erleichterung im Fingersatz, wenn dadurch eine Regularität in den Fingerfolgen entsteht, und verdient den Vorzug vor dem Legato, z. B.



Am häufigsten aber findet sie ihre Anwendung in singenden Tonreihen, die in moderner Weise eine figurirte Begleitung unter sich haben. Hier werden oft längere Sätze mit demselben Finger gesungen, nur hat derselbe Bindung, gesanglichen Anschlag und Deutlichkeit zu vereinigen. Daß in diesem Falle die Betonung oft zu Armeinsätzen übergeht, wurde früher angedeutet. (Poême d'amour von Henselt.) In anderen Fällen gewährt die Wiederholung desselben Fingers für den Accent eine Erleichterung, indem sie eine leise Trennung veranlaßt, die einem neuen Einsatz zu gute kommt. Am günstigsten stellt sich die Rückung von einer Obertaste nach einer daneben liegenden Untertaste. Hier drückt sich der Finger von dem Rande jener auf die letztere so anschmiegend herab, daß eine vollkommene Bindung entsteht. Bei weiteren Entfernungen von einer großen Secunde oder Terz, oder noch weiter, wird die Schwierigkeit eines geschickten Hinüberschlüpfens größer. Hier tritt die Armhülfe wieder hinzu und erschwert die Bedingungen der Egalität.

Was das Staccatospiel in dieser Fingerwiederholung betrifft, so ist darüber nichts hinzuzufügen, als daß es unter eine der früher erörterten Formen fällt. Ebenso wurde der wiederholte Fingeranschlag auf einer Taste schon bei den ersten Elementen vorgebildet. Nur ist hier zu bemerken, daß die moderne Literatur, um die Elasticität der Finger glänzen zu lassen, oft lange Passagen für diese Art der Fingervibration geschaffen hat. Einfache Fingeranschläge kommen nicht minder häufig vor als Doppelgriffe und Accorde. Thalbergs beide Don Juan-Phantasien enthalten Beispiele. — Der Schüler übe einfache Scalen, staccato mit dem Fingeranschlag aus dem Knöchelgelenk

Dieser Anschlag verbindet sich mit dem Handgelenke zu einem zwischen Finger- und Handanschlag getheilten Mechanismus, wenn einer der äußeren Finger gefesselt ist und die anderen vibrirend dieselben Töne wiederholen sollen, z. B.



Geschieht das wiederholte Spiel desselben Fingers auf einer Reihe von Untertasten, so, wie es beim Herabgleiten von einer Obertaste nach einer daneben liegenden Untertaste vorhin beschrieben wurde, so entsteht das Glissando. Es ist eine decorative Art der Passage; ein Singen ist in dieser leicht über die Tasten gleitenden Fingerbewegung nicht möglich. Nur das Hinuntergleiten von einer Obertaste gestattet eine stärkere Tongebung und macht eine gewisse Nüancirung vom singenden Ausdruck bis zum leisesten Tonhauch möglich. Das Hinuntergleiten sowie das Glissando kann von jedem Finger ausgeführt werden, und neigt sich in beiden Fällen die Hand ein wenig nach der Richtung der Bewegung hin. Im ersteren wird die Untertaste auf dem vor der Obertaste befindlichen Treffpunkte berührt, so daß mit dem besprochenen Vorgange ein Vorrücken der Hand verbunden ist. Befindet sich die Hand ganz in einer Obertastenlage, so ist der Treffpunkt der Untertasten zwischen den Obertasten zu wählen, und bedarf dazu die Hand einer behufs der Reinheit des Spiels geschickten Wendung oder Windung. Der charakteristische Zug dieses Mechanismus beruht in einem äußerlich sichtbaren Elemente der Geschicklichkeit.

Das Hinübergleiten auf Untertasten ist schwieriger. Es fehlt hier der Vortheil der Fallhöhe. Die Taste wird nur durch Berührung niedergedrückt, der Anschlag hat mithin keinen freien Ansatz von oben herab, sondern hängt mit der vorigen Taste zusammen. Der Finger windet sich also angeschmiegt an die Tastenfläche, von einer Taste zur andern, er legt sich dabei auf seine Schmalseite, und muß mit dieser unbequemen Stellung so viel Kraft verbinden, um eine deutliche Tongebung hervor zu bringen. Auch der Daumen legt sich auf seine Schneide und muß sich beim Fortgange mit der nächsten Taste kreuzen.

Noch schwerer ist das Hinübergleiten von Obertaste zu Obertaste. Hier neigt sich die Hand noch entschiedener nach der Seite des allgemeinen Bewegungszuges hin, und nimmt die anschlagende Kraft, wie im vorigen Theile bemerkt wurde, mehr aus sich und dem Arme, als aus den Fingern. Fälle wie cis, ais, oder dis, fis sind besonders zu üben.

Geschieht dies Hinübergleiten in Octaven oder Terzen, Quarten u. s. w., so tritt im Ganzen kein neues Moment hinzu, nur muß die Hand bei Octaven ganz, und bei anderen Doppelgriffen ein wenig die Neigung nach dem Bewegungszuge hin aufgeben. Bei Octaven ist die Richtung nach dem Daumen hin die leichtere, nach dem fünften hin schwerer; bei dieser stellt sich der zuletzt genannte Finger mit dem Vordergliede senkrecht, so daß der Nagel die neue Taste bestreicht. — Die Bedeutsamkeit des Nagels tritt bei allen Doppelgriffen hervor. Gehen dieselben nach dem fünften zu, so ist dieser, oder die ihm näher stehenden Finger näher dem Vorderrande der Taste zu halten, der andere Doppelgrifffinger nähert sich mehr der Linie der Obertasten, die Finger stehen mit ihren Vordergliedern so weit nach vorne übergebogen, daß die Nägel die nächste Taste berühren. Die Ausführung ist auch in der umgekehrten Weise möglich, nur muß dann die Fleischseite die nächste Taste berühren. Bei einem Glissando über zwei oder wenige Tasten ist die Ausführung eben so bequem wie die mit dem Nagel; bei größeren Strecken trägt eine empfindliche Fingerhaut besonders beim Ueben Nachtheile davon.

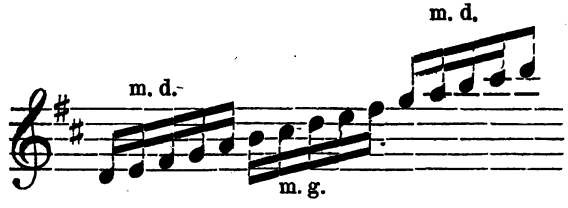
In seiner eigentlichen Wirksamkeit erscheint das Glissando bei langen Tonreihen. Hinsichtlich der Stellung ist hier nichts Neues hinzuzufügen. Nur ist der gleichmäßige Zug der Hand und des Armes hier das neu hinzutretende Moment. Das bei den Tonleitern angebahnte mechanische Element der Armbewegung zeigt sich also unter leichteren Bedingungen hier in seiner vollendeten Ausbildung. Die Schnelligkeit erreicht hier in Folge der oberflächlichen Tonbildung ihr Maximum, die Töne wirken auf das Gehör wie eine blendende Linie auf das Auge. Der sinnliche Reiz ist ganz vorherrschend.

Obgleich eine gewisse Zierlichkeit und Geschicklichkeit auch für diese wohlfeilen mechanischen Formen erforderlich ist, so steht doch der Glanz ihrer Wirkung zu der technischen Kunst in keinem proportionalen Verhältnisse, und wird von keinem sachkundigen Urtheile in eine Reihe mit den anderen Theilen der letzteren gesetzt. Nur eine gewisse Dreistigkeit und Leichtigkeit des Fingerstriches, der hier mehr noch als in der vorigen Art mit dem Nagel geschehen muß, wird mit der Gleichheit des Armzuges verbunden. — Man thut wohl daran, jeden Finger für sich, und alle möglichen Fingercombinationen im Glissando auf und nieder über die ganze Tastatur zu üben.

Im Einzelnen sind, wenn wir das lange Glissando gesondert betrachten, folgende Unterschiede zu beachten:

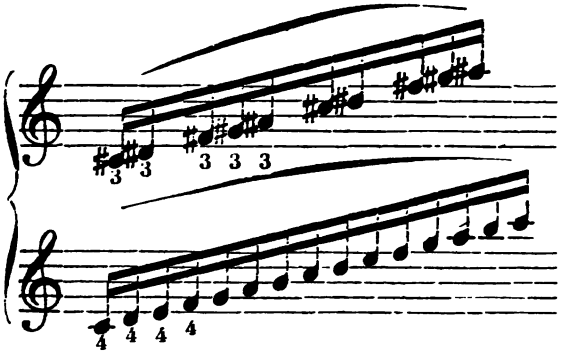
1) Das Gliſſando auf lauter Untertaſten. Der faſt ſenkrecht ſtehende Finger ſtreicht mit der breiten Nagelſeite und der dazu erforderlichen Seitenwendung, in einer Druckkraft, die deutlich die Töne zum Erklingen bringt, bis zum letzten Tone der vorgeſchriebenen Paſſage. Die letztere gleicht einem leichten Dahingleiten auf glatter Eisbahn, und ein neuerer Componiſt konnte eine darauf baſirte Compoſition mit Recht den Schlittſchuhtanz benennen.

Alle dieſe Paſſagen ſind nur in C-dur anwendbar, und können mit einer leiſen Täuſchung des Gehöres auch in F-dur vorkommen. (Schulhoff „Carneval de Venise“.) Ganz ähnlich wie ſolches Gliſſando klingen Tonfolgen, die ohne Unterſatz, mit dem Allgemeingefühl der Fingerſpitzen, ohne Aufheben der Knöchelglieder, entweder in einer Hand allein, oder durch Ueberſetzen und Zuſammenſetzen beider Hände geſpielt werden. Hierher gehören alſo kurze Figuren von 3—5 Tönen (vielleicht bis zu 6, höchſtens 7), die, wie z. B. in Liſzt's „Regata veneziana“ ſchnell aneinander geſchleift werden, und ähnlich wirken ſollen wie die Papagenopfeife. Liegen beide Hände neben einander und ergänzen ſich durch Ueberſetzen, ſo können auch in den verſchiedenſten Tonarten Läufer ganz in der Geſchwindigkeit des Gliſſando ausgeführt werden, z. B.



2) Das Gliſſando über Obertaſten. Die Finger- und Handhaltung iſt der vorigen gerade entgegengeſetzt, und ſtreicht der Finger mit der inneren Fleiſchſeite. Auch können mehrere Finger zugleich den Strich ausführen. Deutlichkeit und Glätte ſind hier bei weitem ſchwerer als in der vorigen Art und bedürfen größerer Uebung. Soll der Daumen nach ſeiner Seite hingleiten, ſo muß er ſich leicht an die Taſten legen, die Spitze nach der dem Bewegungszuge entgegengeſetzten Seite umbiegen und mit der Schneide über die Taſten gleiten. Schwerer iſt es, wenn die Daumenſpitze die normale Richtung beibehält.

3) Chromatiſche Gliſſandos. Dieſe ſind nur durch eine Täuſchung des Ohres zu erreichen, indem ein Finger auf Untertaſten, ein anderer gleichzeitig auf Obertaſten dahingleitet, z. B.



Die Untertaſten werden hierbei aufwärts mit dem Nagel, die Obertaſten mit der Kehrſeite eines längeren Fingers geſtrichen. Abwärts iſt dies Gliſſando ſchwerer, würde aber erforderlichen Falles auf die umgekehrte Weiſe, durch einen Strich mit der Fleiſchſeite beider Finger, zu erreichen ſein.

4) Accorde, Doppelgriffe, Octaven über Untertaſten. Die Stellung iſt oben beſprochen und nichts Neues hinzuzufügen. Der mit der höheren Zahl bezeichnete Finger ſteht bei Doppelgriffen dem vorderen Taſtenrande am nächſten. Der Strich geſchieht mit dem Nagel. Eine Ausführung mit der Fleiſchſeite iſt nicht unmöglich, aus oben angegebenen Gründen aber nicht in gleicher Weiſe zu empfehlen. Bei Sexten kann nur ein Finger mit dem Nagel ſtreichen, bei Octaven aber keiner. Bei dieſen muß ſich die Daumenſpitze ein wenig hoch halten.

5) Octaven über Obertaſten. Die Stellung iſt wie auf Untertaſten, die Ausführung aber ſchwerer. Der Zug nach dem Daumen zu iſt leichter als die entgegengeſetzte Richtung.

6) Chromatiſche Octaven. In ähnlicher Weiſe, wie bei dem unter Nr. 3 angegebenen Falle, kann mit einer Täuſchung des Ohres ein chromatiſches Octavengliſſando gebildet werden, wenn die eine Hand einfach oder in Octaven über Untertaſten, und die andere gleichzeitig entweder in Octaven oder einfach nach derſelben Richtung hingleitet. Der Effekt iſt grotesk und reicht ins Unmuſikaliſche hinüber.

Nachdem bisher die Mechanik der Hände im Einzelnen abgehandelt iſt, wobei, wie bemerkt, die linke das für die rechte beiſpielsweiſe Angeführte jedesmal in ihre Verhältniſſe zu übertragen hatte, iſt das Spielverhältniß beider Hände zu einander näher ins Auge zu faſſen.

Beide Hände sind zwei gleichberechtigte Organismen. Der Spieler besitzt an ihnen eine Zweiheit, in der jedes Glied an sich selbst vollkommen ausgebildeter, künstlicher Mechanismus im Kleinen sein muß. Wie jeder Finger seinen vorgeschriebenen Lebenskreis hat, und eine Individualität von bestimmtem Charakter darstellt, so muß auch jede Hand, als Einheit von fünf zu einem und demselben Zwecke hinstrebenden Organismen, eine Individualität von umfassenderer Bestimmung und höherer Bedeutsamkeit sein. Die Finger repräsentiren in der gegenseitigen Ergänzung und Aushülfe die ihnen zukommende Bestimmung. Mit wenigen Ausnahmen gewinnt die Mechanik des einzelnen Fingers nur im Sinne des Zusammenhanges mit den übrigen Bedeutung. Anders verhält es sich mit den Händen. Jede hat mindestens die Hälfte des gesammten Tonmaterials in ihrem Bereiche, und stellt ein Ganzes dar. Die rechte hat den flüssigen Bestand der leicht beschwingten höheren Tonregionen und die melodiösen Elemente in allen Formen zu behandeln. Auf sie fällt die ganze Fülle aller Schattirungen und Farbenreize des an sich selbst unergiebigen, unter künstlerischer Behandlung aber reichhaltigen Klavierklanges. Die linke umfaßt nicht so ausschließlich das Gebiet der feineren Umrißgebung und plastischen Ausarbeitung der Tonelemente, sondern hat im ersten Augenblicke die Bestimmung, die im Aether schwebenden Umrisse der helleren Klänge auf den festen Boden der tieferen Begleitung zurück zu beziehen. Ueber diese Grenzen erweitert sich dann aber ihre Aufgabe; sie hat bei höheren Anforderungen einzugreifen in die Figuration und polyphone Verwebung des Ganzen, und in ihrem Antheile die Feinheit der Zeichnung zu einer gleichen Höhe auszubilden wie die rechte. Endlich hat die Modernität auch diese weiten Grenzen noch überstiegen und die linke zu einer Persönlichkeit herangebildet, die in einzelnen Fällen das Ganze geben, die rechte mit in ihrer Aufgabe umfassen, und ein Spieler in selbstständiger Bedeutung sein soll, welcher Melodie, Passagen und Begleitung zugleich ausführt. Es muß nun freilich eingeräumt werden, daß die letztere Erscheinung vereinzelt auftaucht und trotz der scheinbaren Fülle des Materials an einseitiger Formgebung leidet, und in Folge dessen theilt sich die allgemeine Lebensbestimmung der Hände so ab, daß die linke zwar gleiche Fähigkeiten mit der rechten besitzen muß, im Ganzen aber weniger mit dem Flusse und der glänzenden Ausarbeitung der letzteren zu thun, sondern mehr in der Fülle und in Beherrschung weiter Dimensionen ihr Element hat.

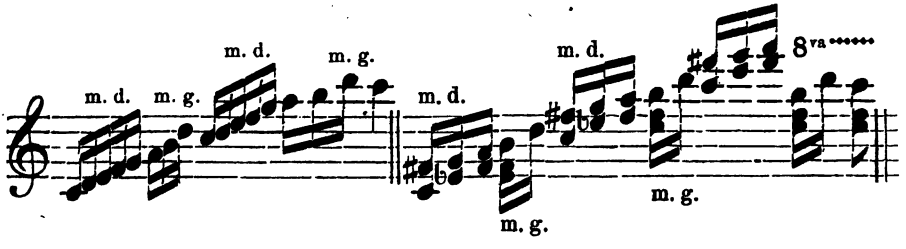
Es ergiebt sich hieraus, daß jede Hand eben so sehr ein in seiner

Individualität Charakteristisches und Selbstständiges ist, als sie mit der anderen in der innigsten Correspondenz und Ergänzung zu dem einheitlich Ganzen leben muß. Im Aeußerlichen gestaltet die Mechanik die Thätigkeit beider Hände auf folgende Weise.

Jede hat ihren nächsten Wirkungskreis auf der ihr natürlich zufallenden Seite der Klaviatur, und die Hälfte der letzteren demgemäß als ihr Terrain aufzufassen. Die Spieleslust der mechanischen Vollkommenheit erweitert aber diese Grenzen eben so sehr wie das musikalische Bedürfniß. Die linke geht in das Gebiet der rechten über und umgekehrt. In den mannigfachen Formen dieses wechselreichen Lebens muß die genaueste rhythmische Einheit und Zusammengehörigkeit herrschen. Namentlich ist die strengste Gleichzeitigkeit der zusammengehörenden Anschläge aufrecht zu erhalten, und ein Vorausschlagen der linken, welches namentlich bei Begleitungen so leicht zur Angewohnheit wird, zu unterdrücken. Wie in der Zeichnung die Linie scharf und nicht verwischt sein muß, so muß auch der rhythmische Eintritt auf ein und denselben Punkt fallen und in allen Verschlingungen der Tonlinien die klarste Sauberkeit herrschen.

Die bis hierher angegebenen Verhältnisse bestimmten die Beziehungen, in denen die im Vorigen besprochene Mechanik meistens beide Hände zu einander erhalten hatte. — Es tritt nun als Ergänzung und Erweiterung das Uebergreifen und Ueberschlagen der Hände hinzu. — Jede hat die Freiheit über die andere hinüber zu gehen, und kann eine solche Kreuzung sogar längere Zeit vorhalten. — Es sind im Ganzen folgende Fälle zu unterscheiden.

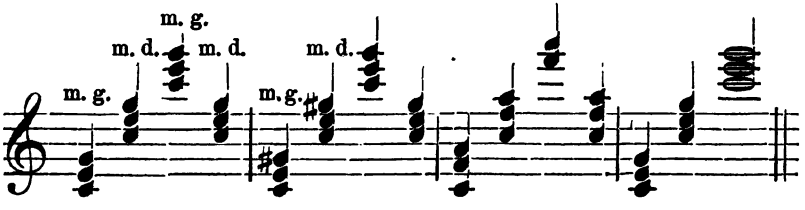
1) Beide Hände ergänzen sich gegenseitig, um eine Tonreihe darzustellen, die entweder so klingen soll, als ob sie von einer Hand wirklich gespielt würde, oder dem instrumentalen Passagengeiste gemäß als ein Einheitliches, aus einem Gusse Entworfenes erscheinen soll; wobei die Vorstellung von einer ausführenden Hand nicht gerade nothwendig ist, z. B.



Eine geschickte Anschmiegung der übersetzenden Hand an die spielende, eine ganz präcise Uebersatzbewegung, die in sicherer Abgränzung

des Schwingungsbogens ihren Einsatz trifft, sind die unerläßlichsten Anforderungen. Beide Hände haben durch graziöses Ausweichen und Entgegenkommen sich in die Verhältnisse der Passagenräumlichkeit zu theilen. Der Uebersatz muß frei von oben auf die spielende Hand herab, oder erforderlichen Falles darüber hinschweben, und die letztere sich unter der übersetzenden Hand geschickt vorziehen, um ihre neue Position einzunehmen. Es muß der Anschein gezwungenen Ausweichens vermieden werden, jede Hand soll in ihrer Bewegung eine freie Selbstständigkeit bewahren. Unter den schwierigsten Verhältnissen, die letztere fest zu halten, ist Forderung der Gymnastik.

2) Die von jeder Hand zu spielende Tonfolge kann verschiedene Ausdehnung haben. In kürzester Form fällt nur ein Anschlag auf jede. Die Mechanik beruht nach Schwingung und Kraftgebung auf der früher besprochenen Technik des Vorderarmes und des Handgelenkes, bei großen Entfernungen auch auf der Geschmeidigkeit des Schultergelenkes. Die Treffpunkte müssen ebenso scharf und bestimmt sein als die Bewegungen gerundet, z. B.



3) Dieser und der vorige Fall können sich in mannigfacher Weise mischen, auch kann eine Hand auf derselben Stelle verharren und die andere überschlagen.

Die Anschlagsintensivität ist ursprünglich eine starke. Die Größe der Schwingung und der Anschlagshebel stehen mit dieser Annahme im natürlichsten Verhältnisse. Besonders kann die Accentuation bei dem jedesmaligen Einsatze einer Hand eine Kraft erreichen, wie sie der Ausführung mit einer Hand unerreichbar ist, und werden aus diesem Grunde oft einfache Passagen unter zwei Hände vertheilt. In anderen Fällen wählt die rein mechanische Brillanz diese Form, die allerdings etwas Kühnes — ja Vermessenes ausdrücken kann, und in glücklicher Beherrschung die Gymnastik in allem Glanze leuchten läßt. Endlich aber symbolisirt gerade die Größe der Schwingung umgekehrt bei leiser Tongebung den duftigsten, ätherischesten Hauch des Klavieranschlages, und muß auch in dieser Tonfarbe auf das Gewissenhafteste geübt werden.

vollführtem Anschlage nach Innen. Man kann also eigentlich sagen, es gäbe eine Spielweise, bei der das Aufheben nicht Hauptsache sei, wenigstens nicht in dem bisher gemeinten Sinne.

Diese Spielweise hat allerdings in folgenden Fällen ihr Recht: 1) beim Triller, 2) beim Tremolo, 3) bei allen möglichst schnell auszuführenden Passagen, die entweder keinen oder nur sehr wenig Unter- und Uebersatz haben; also z. B. das Lied ohne Worte in C im sechsten Hefte von Mendelssohn, die Etüden, die sich nur in fünf Tönen bewegen im Gradus ad Parnassum, und bei Czerny überhaupt solche Passagen, die mehr im Ganzen und Großen wirken, als durch die Einzelheit ihrer Bestandtheile. Es sind dies solche, welche wenig figurirt sind, durch das Nebeneinanderliegen ihrer Töne etwas Glattes, Aneinandergeschliffenes haben, und einer sorgfältig ausgemeißelten Gestalt der Einzeltheile nicht bedürftig sind. — Auch läßt sich nicht leugnen, daß manche andere, die mehr figurirt sind, ein solches Spiel mit niedrigem Aufheben gestatten, ja, daß sogar der Klavierton durch solche Behandlung wieder eine neue Farbe seiner sinnlichen Klangmannigfaltigkeit hinzufügt. Es würden für diesen Fall die Finalpassagen in Sechzehntheilnoten in Mendelssohns Op. 14 und so manche Stelle mit accordlichen Rouladen Beispiele abgeben können.

Es mag genügen, auf die Feinheit der dadurch entstehenden Tonfarben, wofern Alles deutlich gespielt wird, hingewiesen zu haben; der nach Allseitigkeit strebende Künstler wird sie da studiren müssen, wo Zartheit und höchste Rapidität den erwähnten Anschlag zulassen. — Es ist indeß hinzuzufügen, daß der durch höheres Aufheben entstehende perlende Anschlag auch selbst in den feinsten Tonreihen schön bleibt, jedenfalls mehr Sicherheit bietet, und nirgends etwas verdirbt. Man spiele eine der vorhin genannten Stellen auf beide Weisen, und vergleiche.

Bei Allem aber, was mehr figurirt ist und viel Unter- und Uebersatz hat, wird sich der perlende Anschlag schwerlich entbehren lassen. Zunächst also bei der Scala selbst, sodann auch bei untersatzlosen Stellen auf einer bestimmten Tastenlage, sobald sie durch Figuration mehr in das Gehör fallen. Es wird z. B. die zweite Etüde im Gradus ad Parnassum keineswegs den gewischten Anschlag vertragen, wie die Etüden 16 und 17.

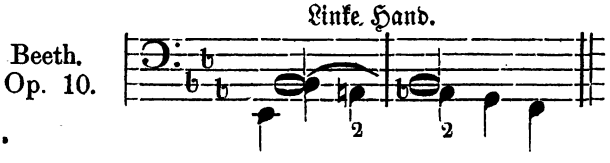
Nur Triller-, Tremolofiguren und Arpeggien machen eine bestimmte Ausnahme, indem bei ihnen die Schnelligkeit nur durch ein dichtes Heranhalten des Fingers an die in Vibration versetzten Tasten ausführbar ist.

Wir gehen zu ferneren Formen, die auf einer scheinbaren Ausnahme von den bisherigen Regeln beruhen.

Die Bindung galt neben dem exacten Aufheben als die zweitwichtigste Regel. Sie stellte vor Allem das Gesetz auf, daß zwei aufeinanderfolgende Tasten mit verschiedenen Fingern gespielt werden müssen. Das Staccato machte sich selbstverständlich von einer strengen Befolgung desselben frei. Es giebt nun aber auch im gebundensten Spiel Fälle, wo ein und derselbe Finger mehrmals hinter einander verschiedene Töne legato behandeln muß, und außerdem auch einige bisher noch nicht besprochene Fälle von Nichtbindung bei derselben mechanischen Behandlung. — Hierüber eine kurze Erörterung.

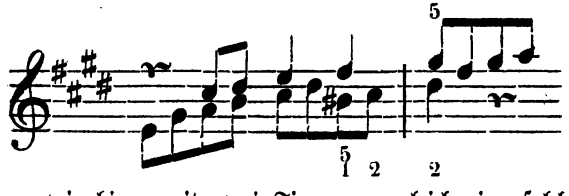
Wenn der Finger mehrere Tasten hinter einander spielen soll, befindet er sich in ähnlichem Falle, wie die Hand beim Handgelenkanschlag. Er ist ganz auf sich selbst angewiesen, ohne Stütze und Beziehung zu ablösenden Gliedern. Er bedarf also größerer Kraft als im Flusse des Legato, und diese Ungleichheit der Bedingungen macht die Aufgabe der Egalität in allen den Fällen schwer, wo solche vereinzelte Anschläge sich mit den auf leichtere Bedingungen stützenden Legatoanschlägen mischen.

Beispiel:



Das Ohr muß strenge Kritik üben, die Tonbildung muß überall gleich sein, und die Finger ihre Kräfte für eine Erreichung dieses Zieles in dem richtigen Verhältnisse abmessen. Am häufigsten ereignet sich der besprochene Fall im polyphonen Spiel.

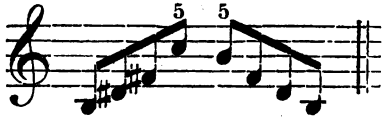
Beispiel. Bach:



wo zuweilen, wie hier, mit zwei Fingern zugleich eine solche Rückung vorkommt. — Die Mechanik hat im langsamen Spiel darauf zu sehen, daß die Bindung so lange als möglich aufrecht erhalten, also erst im letzten Moment der abzuhebenden Note geopfert wird, im schnellen Spiel, wie in obigem Beispiel, aber mehr auf rechtzeitiges Aufheben und kerniges

Anschlagen. Die Bindung singender Noten ist also für diesen Fall leichter, als die passagenartig fließender.

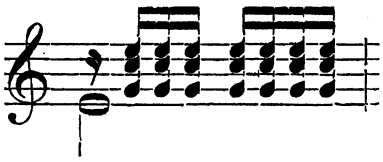
Oft gewährt solche Rückung eine Erleichterung im Fingersatz, wenn dadurch eine Regularität in den Fingerfolgen entsteht, und verdient den Vorzug vor dem Legato, z. B.



Am häufigsten aber findet sie ihre Anwendung in singenden Tonreihen, die in moderner Weise eine figurirte Begleitung unter sich haben. Hier werden oft längere Sätze mit demselben Finger gesungen, nur hat derselbe Bindung, gesanglichen Anschlag und Deutlichkeit zu vereinigen. Daß in diesem Falle die Betonung oft zu Armeinsätzen übergeht, wurde früher angedeutet. (Poême d'amour von Henselt.) In anderen Fällen gewährt die Wiederholung desselben Fingers für den Accent eine Erleichterung, indem sie eine leise Trennung veranlaßt, die einem neuen Einsatz zu gute kommt. Am günstigsten stellt sich die Rückung von einer Obertaste nach einer daneben liegenden Untertaste. Hier drückt sich der Finger von dem Rande jener auf die letztere so anschmiegend herab, daß eine vollkommene Bindung entsteht. Bei weiteren Entfernungen von einer großen Secunde oder Terz, oder noch weiter, wird die Schwierigkeit eines geschickten Hinüberschlüpfens größer. Hier tritt die Armhülfe wieder hinzu und erschwert die Bedingungen der Egalität.

Was das Staccatospiel in dieser Fingerwiederholung betrifft, so ist darüber nichts hinzuzufügen, als daß es unter eine der früher erörterten Formen fällt. Ebenso wurde der wiederholte Fingeranschlag auf einer Taste schon bei den ersten Elementen vorgebildet. Nur ist hier zu bemerken, daß die moderne Literatur, um die Elasticität der Finger glänzen zu lassen, oft lange Passagen für diese Art der Fingervibration geschaffen hat. Einfache Fingeranschläge kommen nicht minder häufig vor als Doppelgriffe und Accorde. Thalbergs beide Don Juan-Phantasien enthalten Beispiele. — Der Schüler übe einfache Scalen, staccato mit dem Fingeranschlag aus dem Knöchelgelenk

Dieser Anschlag verbindet sich mit dem Handgelenke zu einem zwischen Finger- und Handanschlag getheilten Mechanismus, wenn einer der äußeren Finger gefesselt ist und die anderen vibrirend dieselben Töne wiederholen sollen, z. B.



Geschieht das wiederholte Spiel desselben Fingers auf einer Reihe von Untertasten, so, wie es beim Herabgleiten von einer Obertaste nach einer daneben liegenden Untertaste vorhin beschrieben wurde, so entsteht das Glissando. Es ist eine decorative Art der Passage; ein Singen ist in dieser leicht über die Tasten gleitenden Fingerbewegung nicht möglich. Nur das Hinuntergleiten von einer Obertaste gestattet eine stärkere Tongebung und macht eine gewisse Nüancirung vom singenden Ausdruck bis zum leisesten Tonhauch möglich. Das Hinuntergleiten sowie das Glissando kann von jedem Finger ausgeführt werden, und neigt sich in beiden Fällen die Hand ein wenig nach der Richtung der Bewegung hin. Im ersteren wird die Untertaste auf dem vor der Obertaste befindlichen Treffpunkte berührt, so daß mit dem besprochenen Vorgange ein Vorrücken der Hand verbunden ist. Befindet sich die Hand ganz in einer Obertastenlage, so ist der Treffpunkt der Untertasten zwischen den Obertasten zu wählen, und bedarf dazu die Hand einer behufs der Reinheit des Spiels geschickten Wendung oder Windung. Der charakteristische Zug dieses Mechanismus beruht in einem äußerlich sichtbaren Elemente der Geschicklichkeit.

Das Hinübergleiten auf Untertasten ist schwieriger. Es fehlt hier der Vortheil der Fallhöhe. Die Taste wird nur durch Berührung niedergedrückt, der Anschlag hat mithin keinen freien Ansatz von oben herab, sondern hängt mit der vorigen Taste zusammen. Der Finger windet sich also angeschmiegt an die Tastenfläche, von einer Taste zur andern, er legt sich dabei auf seine Schmalseite, und muß mit dieser unbequemen Stellung so viel Kraft verbinden, um eine deutliche Tongebung hervor zu bringen. Auch der Daumen legt sich auf seine Schneide und muß sich beim Fortgange mit der nächsten Taste kreuzen.

Noch schwerer ist das Hinübergleiten von Obertaste zu Obertaste. Hier neigt sich die Hand noch entschiedener nach der Seite des allgemeinen Bewegungszuges hin, und nimmt die anschlagende Kraft, wie im vorigen Theile bemerkt wurde, mehr aus sich und dem Arme, als aus den Fingern. Fälle wie cis, ais, oder dis, fis sind besonders zu üben.

Geschieht dies Hinübergleiten in Octaven oder Terzen, Quarten u. s. w., so tritt im Ganzen kein neues Moment hinzu, nur muß die Hand bei Octaven ganz, und bei anderen Doppelgriffen ein wenig die Neigung nach dem Bewegungszuge hin aufgeben. Bei Octaven ist die Richtung nach dem Daumen hin die leichtere, nach dem fünften hin schwerer; bei dieser stellt sich der zuletzt genannte Finger mit dem Vordergliede senkrecht, so daß der Nagel die neue Taste bestreicht. — Die Bedeutsamkeit des Nagels tritt bei allen Doppelgriffen hervor. Gehen dieselben nach dem fünften zu, so ist dieser, oder die ihm näher stehenden Finger näher dem Vorderrande der Taste zu halten, der andere Doppelgrifffinger nähert sich mehr der Linie der Obertasten, die Finger stehen mit ihren Vordergliedern so weit nach vorne übergebogen, daß die Nägel die nächste Taste berühren. Die Ausführung ist auch in der umgekehrten Weise möglich, nur muß dann die Fleischseite die nächste Taste berühren. Bei einem Glissando über zwei oder wenige Tasten ist die Ausführung eben so bequem wie die mit dem Nagel; bei größeren Strecken trägt eine empfindliche Fingerhaut besonders beim Ueben Nachtheile davon.

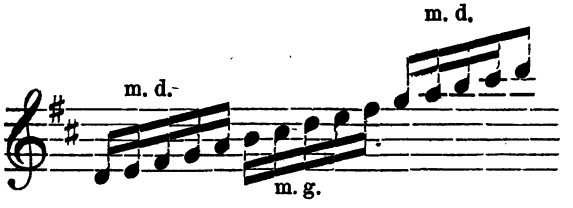
In seiner eigentlichen Wirksamkeit erscheint das Glissando bei langen Tonreihen. Hinsichtlich der Stellung ist hier nichts Neues hinzuzufügen. Nur ist der gleichmäßige Zug der Hand und des Armes hier das neu hinzutretende Moment. Das bei den Tonleitern angebahnte mechanische Element der Armbewegung zeigt sich also unter leichteren Bedingungen hier in seiner vollendeten Ausbildung. Die Schnelligkeit erreicht hier in Folge der oberflächlichen Tonbildung ihr Maximum, die Töne wirken auf das Gehör wie eine blendende Linie auf das Auge. Der sinnliche Reiz ist ganz vorherrschend.

Obgleich eine gewisse Zierlichkeit und Geschicklichkeit auch für diese wohlfeilen mechanischen Formen erforderlich ist, so steht doch der Glanz ihrer Wirkung zu der technischen Kunst in keinem proportionalen Verhältnisse, und wird von keinem sachkundigen Urtheile in eine Reihe mit den anderen Theilen der letzteren gesetzt. Nur eine gewisse Dreistigkeit und Leichtigkeit des Fingerstriches, der hier mehr noch als in der vorigen Art mit dem Nagel geschehen muß, wird mit der Gleichheit des Armzuges verbunden. — Man thut wohl daran, jeden Finger für sich, und alle möglichen Fingercombinationen im Glissando auf und nieder über die ganze Tastatur zu üben.

Im Einzelnen sind, wenn wir das lange Glissando gesondert betrachten, folgende Unterschiede zu beachten:

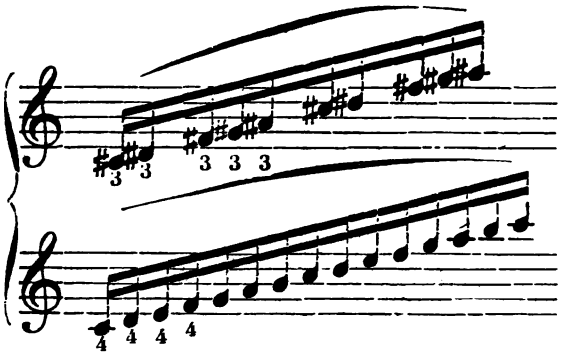
1) Das Gliſſando auf lauter Untertaſten. Der faſt ſenkrecht ſtehende Finger ſtreicht mit der breiten Nagelſeite und der dazu erforderlichen Seitenwendung, in einer Druckkraft, die deutlich die Töne zum Erklingen bringt, bis zum letzten Tone der vorgeſchriebenen Paſſage. Die letztere gleicht einem leichten Dahingleiten auf glatter Eisbahn, und ein neuerer Componiſt konnte eine darauf baſirte Compoſition mit Recht den Schlittſchuhtanz benennen.

Alle dieſe Paſſagen ſind nur in C-dur anwendbar, und können mit einer leiſen Täuſchung des Gehöres auch in F-dur vorkommen. (Schulhoff „Carneval de Venise“.) Ganz ähnlich wie ſolches Gliſſando klingen Tonfolgen, die ohne Unterſatz, mit dem Allgemeingefühl der Fingerſpitzen, ohne Aufheben der Knöchelglieder, entweder in einer Hand allein, oder durch Ueberſetzen und Zuſammenſetzen beider Hände geſpielt werden. Hierher gehören alſo kurze Figuren von 3—5 Tönen (vielleicht bis zu 6, höchſtens 7), die, wie z. B. in Liſzt's „Regata veneziana“ ſchnell aneinander geſchleift werden, und ähnlich wirken ſollen wie die Papagenopfeife. Liegen beide Hände neben einander und ergänzen ſich durch Ueberſetzen, ſo können auch in den verſchiedenſten Tonarten Läufer ganz in der Geſchwindigkeit des Gliſſando ausgeführt werden, z. B.



2) Das Gliſſando über Obertaſten. Die Finger- und Handhaltung iſt der vorigen gerade entgegengeſetzt, und ſtreicht der Finger mit der inneren Fleiſchſeite. Auch können mehrere Finger zugleich den Strich ausführen. Deutlichkeit und Glätte ſind hier bei weitem ſchwerer als in der vorigen Art und bedürfen größerer Uebung. Soll der Daumen nach ſeiner Seite hingleiten, ſo muß er ſich leicht an die Taſten legen, die Spitze nach der dem Bewegungszuge entgegengeſetzten Seite umbiegen und mit der Schneide über die Taſten gleiten. Schwerer iſt es, wenn die Daumenſpitze die normale Richtung beibehält.

3) Chromatiſche Gliſſandos. Dieſe ſind nur durch eine Täuſchung des Ohres zu erreichen, indem ein Finger auf Untertaſten, ein anderer gleichzeitig auf Obertaſten dahingleitet, z. B.



Die Untertaſten werden hierbei aufwärts mit dem Nagel, die Obertaſten mit der Kehrſeite eines längeren Fingers geſtrichen. Abwärts iſt dies Gliſſando ſchwerer, würde aber erforderlichen Falles auf die umgekehrte Weiſe, durch einen Strich mit der Fleiſchſeite beider Finger, zu erreichen ſein.

4) Accorde, Doppelgriffe, Octaven über Untertaſten. Die Stellung iſt oben beſprochen und nichts Neues hinzuzufügen. Der mit der höheren Zahl bezeichnete Finger ſteht bei Doppelgriffen dem vorderen Taſtenrande am nächſten. Der Strich geſchieht mit dem Nagel. Eine Ausführung mit der Fleiſchſeite iſt nicht unmöglich, aus oben angegebenen Gründen aber nicht in gleicher Weiſe zu empfehlen. Bei Sexten kann nur ein Finger mit dem Nagel ſtreichen, bei Octaven aber keiner. Bei dieſen muß ſich die Daumenſpitze ein wenig hoch halten.

5) Octaven über Obertaſten. Die Stellung iſt wie auf Untertaſten, die Ausführung aber ſchwerer. Der Zug nach dem Daumen zu iſt leichter als die entgegengeſetzte Richtung.

6) Chromatiſche Octaven. In ähnlicher Weiſe, wie bei dem unter Nr. 3 angegebenen Falle, kann mit einer Täuſchung des Ohres ein chromatiſches Octavengliſſando gebildet werden, wenn die eine Hand einfach oder in Octaven über Untertaſten, und die andere gleichzeitig entweder in Octaven oder einfach nach derſelben Richtung hingleitet. Der Effekt iſt grotesk und reicht ins Unmuſikaliſche hinüber.

Nachdem bisher die Mechanik der Hände im Einzelnen abgehandelt iſt, wobei, wie bemerkt, die linke das für die rechte beiſpielsweiſe Angeführte jedesmal in ihre Verhältniſſe zu übertragen hatte, iſt das Spielverhältniß beider Hände zu einander näher ins Auge zu faſſen.

Beide Hände sind zwei gleichberechtigte Organismen. Der Spieler besitzt an ihnen eine Zweiheit, in der jedes Glied an sich selbst vollkommen ausgebildeter, künstlicher Mechanismus im Kleinen sein muß. Wie jeder Finger seinen vorgeschriebenen Lebenskreis hat, und eine Individualität von bestimmtem Charakter darstellt, so muß auch jede Hand, als Einheit von fünf zu einem und demselben Zwecke hinstrebenden Organismen, eine Individualität von umfassenderer Bestimmung und höherer Bedeutsamkeit sein. Die Finger repräsentiren in der gegenseitigen Ergänzung und Aushülfe die ihnen zukommende Bestimmung. Mit wenigen Ausnahmen gewinnt die Mechanik des einzelnen Fingers nur im Sinne des Zusammenhanges mit den übrigen Bedeutung. Anders verhält es sich mit den Händen. Jede hat mindestens die Hälfte des gesammten Tonmaterials in ihrem Bereiche, und stellt ein Ganzes dar. Die rechte hat den flüssigen Bestand der leicht beschwingten höheren Tonregionen und die melodiösen Elemente in allen Formen zu behandeln. Auf sie fällt die ganze Fülle aller Schattirungen und Farbenreize des an sich selbst unergiebigen, unter künstlerischer Behandlung aber reichhaltigen Klavierklanges. Die linke umfaßt nicht so ausschließlich das Gebiet der feineren Umrißgebung und plastischen Ausarbeitung der Tonelemente, sondern hat im ersten Augenblicke die Bestimmung, die im Aether schwebenden Umrisse der helleren Klänge auf den festen Boden der tieferen Begleitung zurück zu beziehen. Ueber diese Grenzen erweitert sich dann aber ihre Aufgabe; sie hat bei höheren Anforderungen einzugreifen in die Figuration und polyphone Verwebung des Ganzen, und in ihrem Antheile die Feinheit der Zeichnung zu einer gleichen Höhe auszubilden wie die rechte. Endlich hat die Modernität auch diese weiten Grenzen noch überstiegen und die linke zu einer Persönlichkeit herangebildet, die in einzelnen Fällen das Ganze geben, die rechte mit in ihrer Aufgabe umfassen, und ein Spieler in selbstständiger Bedeutung sein soll, welcher Melodie, Passagen und Begleitung zugleich ausführt. Es muß nun freilich eingeräumt werden, daß die letztere Erscheinung vereinzelt auftaucht und trotz der scheinbaren Fülle des Materials an einseitiger Formgebung leidet, und in Folge dessen theilt sich die allgemeine Lebensbestimmung der Hände so ab, daß die linke zwar gleiche Fähigkeiten mit der rechten besitzen muß, im Ganzen aber weniger mit dem Flusse und der glänzenden Ausarbeitung der letzteren zu thun, sondern mehr in der Fülle und in Beherrschung weiter Dimensionen ihr Element hat.

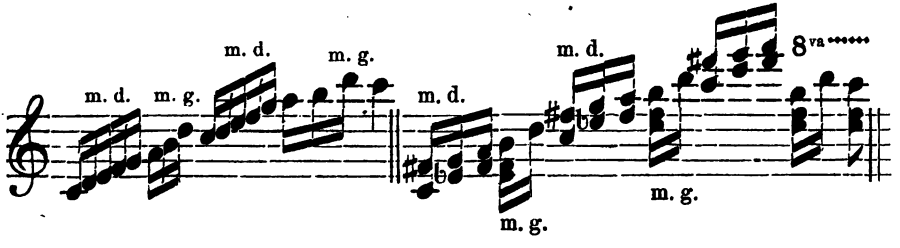
Es ergiebt sich hieraus, daß jede Hand eben so sehr ein in seiner

Individualität Charakteristisches und Selbstständiges ist, als sie mit der anderen in der innigsten Correspondenz und Ergänzung zu dem einheitlich Ganzen leben muß. Im Aeußerlichen gestaltet die Mechanik die Thätigkeit beider Hände auf folgende Weise.

Jede hat ihren nächsten Wirkungskreis auf der ihr natürlich zufallenden Seite der Klaviatur, und die Hälfte der letzteren demgemäß als ihr Terrain aufzufassen. Die Spieleslust der mechanischen Vollkommenheit erweitert aber diese Grenzen eben so sehr wie das musikalische Bedürfniß. Die linke geht in das Gebiet der rechten über und umgekehrt. In den mannigfachen Formen dieses wechselreichen Lebens muß die genaueste rhythmische Einheit und Zusammengehörigkeit herrschen. Namentlich ist die strengste Gleichzeitigkeit der zusammengehörenden Anschläge aufrecht zu erhalten, und ein Vorausschlagen der linken, welches namentlich bei Begleitungen so leicht zur Angewohnheit wird, zu unterdrücken. Wie in der Zeichnung die Linie scharf und nicht verwischt sein muß, so muß auch der rhythmische Eintritt auf ein und denselben Punkt fallen und in allen Verschlingungen der Tonlinien die klarste Sauberkeit herrschen.

Die bis hierher angegebenen Verhältnisse bestimmten die Beziehungen, in denen die im Vorigen besprochene Mechanik meistens beide Hände zu einander erhalten hatte. — Es tritt nun als Ergänzung und Erweiterung das Uebergreifen und Ueberschlagen der Hände hinzu. — Jede hat die Freiheit über die andere hinüber zu gehen, und kann eine solche Kreuzung sogar längere Zeit vorhalten. — Es sind im Ganzen folgende Fälle zu unterscheiden.

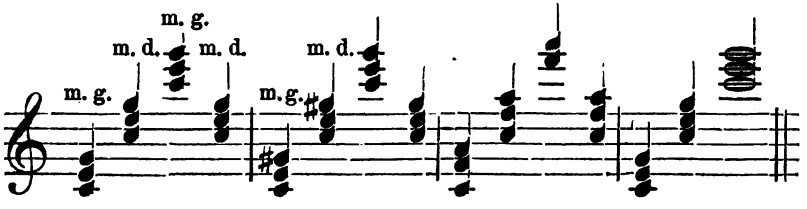
1) Beide Hände ergänzen sich gegenseitig, um eine Tonreihe darzustellen, die entweder so klingen soll, als ob sie von einer Hand wirklich gespielt würde, oder dem instrumentalen Passagengeiste gemäß als ein Einheitliches, aus einem Gusse Entworfenes erscheinen soll; wobei die Vorstellung von einer ausführenden Hand nicht gerade nothwendig ist, z. B.



Eine geschickte Anschmiegung der übersetzenden Hand an die spielende, eine ganz präcise Uebersatzbewegung, die in sicherer Abgränzung

des Schwingungsbogens ihren Einsatz trifft, sind die unerläßlichsten Anforderungen. Beide Hände haben durch graziöses Ausweichen und Entgegenkommen sich in die Verhältnisse der Passagenräumlichkeit zu theilen. Der Uebersatz muß frei von oben auf die spielende Hand herab, oder erforderlichen Falles darüber hinschweben, und die letztere sich unter der übersetzenden Hand geschickt vorziehen, um ihre neue Position einzunehmen. Es muß der Anschein gezwungenen Ausweichens vermieden werden, jede Hand soll in ihrer Bewegung eine freie Selbstständigkeit bewahren. Unter den schwierigsten Verhältnissen, die letztere fest zu halten, ist Forderung der Gymnastik.

2) Die von jeder Hand zu spielende Tonfolge kann verschiedene Ausdehnung haben. In kürzester Form fällt nur ein Anschlag auf jede. Die Mechanik beruht nach Schwingung und Kraftgebung auf der früher besprochenen Technik des Vorderarmes und des Handgelenkes, bei großen Entfernungen auch auf der Geschmeidigkeit des Schultergelenkes. Die Treffpunkte müssen ebenso scharf und bestimmt sein als die Bewegungen gerundet, z. B.



3) Dieser und der vorige Fall können sich in mannigfacher Weise mischen, auch kann eine Hand auf derselben Stelle verharren und die andere überschlagen.

Die Anschlagsintensivität ist ursprünglich eine starke. Die Größe der Schwingung und der Anschlagshebel stehen mit dieser Annahme im natürlichsten Verhältnisse. Besonders kann die Accentuation bei dem jedesmaligen Einsatze einer Hand eine Kraft erreichen, wie sie der Ausführung mit einer Hand unerreichbar ist, und werden aus diesem Grunde oft einfache Passagen unter zwei Hände vertheilt. In anderen Fällen wählt die rein mechanische Brillanz diese Form, die allerdings etwas Kühnes — ja Vermessenes ausdrücken kann, und in glücklicher Beherrschung die Gymnastik in allem Glanze leuchten läßt. Endlich aber symbolisirt gerade die Größe der Schwingung umgekehrt bei leiser Tongebung den duftigsten, ätherischesten Hauch des Klavieranschlages, und muß auch in dieser Tonfarbe auf das Gewissenhafteste geübt werden.

Die schönsten Beispiele finden sich bei Bach, z. B. die Gigue in B-dur (Auswahl von Marx Nr. 6).

4) Wenn sich in den vorigen Fällen die Hände ergänzten, so daß nur in ihrem Sichablösen ein Ganzes darstellbar wurde, so kann nunmehr auch jede ein Vollständiges, Selbstständiges ausdrücken, und zwei solche Rollen sich des Klaviers in solcher Ausdehnung bemächtigen, daß ein Durchkreuzen des Laufes beider Hände stattfindet. Hier wird eine Hand die andere überrennen oder unter derselben hindurchschlüpfen. Diese namentlich von der Modernität aufgebrachte Form repräsentirt die Großartigkeit im Vereine mit der höchsten Geschicklichkeit. Beide Hände haben in noch höherem Grade in den erschwerten Bedingungen einer engen und keine eigentliche Ausbiegung zulassenden Räumlichkeit sich geschickt in die Bemessung derselben zu theilen, und in der Bewahrung völliger Selbstständigkeit und Freiheit die Grazie zu repräsentiren.

Hierbei können entweder beide Hände fliegende Passagen ausführen, oder die eine hält sich stabiler in geringerem Spielraume und überläßt es der anderen, sie zu umspinnen, zu umkreisen u. s. w. Das beste Beispiel giebt Döhler's Etüde für die linke Hand; während die letztere ein Thema in großartiger Fülle im Raume der Mittellagen und des Basses ausführt, tritt später die rechte hinzu und rennt im tollen Geschwindlaufe über die ganze Linie der Tastatur auf und nieder, ohne daß beide Hände irgendwo collidiren. Diese Idee ist mit geringen Modificationen so oft ausgebeutet worden, daß eine weitere Besprechung erläßlich erscheint.

Wichtiger ist der Abschluß der Anschlagstheorie, welche uns noch obliegt. Die Hauptformen sind zwar erledigt, aber die combinativen Gattungen noch nicht alle zur Sprache gekommen. — Die Uebersicht derselben ergiebt sich als eine sehr ins Breite gezogene, wenn wir alle Anschlagsfarben hier noch einmal aufführen und die auf Intensivität der Tonstärke bezüglichen, welche erst nachher besprochen werden sollen, mit heranziehen. Eine so ins Detail gehende Theorie aufzustellen, ist nicht eben schwer; aber in Rücksicht ihrer Ersprießlichkeit scheint es nicht nothwendig, den Lernenden damit zu behelligen. Das System der Technik kann überhaupt nicht auf die Möglichkeiten aller Einzelbildungen eingehen — es muß genügen, Andeutungen darüber aufzustellen und den praktischen Schwerpunkt in die Elementarformen zu verlegen. — Nur die sich nach den Gelenken absondernden vier Anschlagsarten mögen in

ihren Combinationen aufgezählt werden. Es kann sich nämlich der Anschlag mit der Fingerspitze verbinden mit dem Knöchelgelenk, mit dem Handgelenk, mit dem Ellenbogengelenk. — Der mit dem Knöchelgelenk kann sich verbinden mit dem Handgelenk oder mit dem Ellenbogengelenk. Endlich können sich die beiden zuletzt genannten Gelenke verbinden.

Mehrere dieser Combinationen sind früher besprochen. Es ist hier nur die Verbindung des Fingerspitzenanschlags mit dem Handgelenk nachträglich als eine sehr geläufige und gebräuchliche hervorzuheben. Sie giebt einen Anschlag von großer Elasticität, vielleicht von der größten, wo es auf kurze, glöckchenartig klingende Tongebungen ankommt. Die dadurch entstehende, noch über das Maaß der beim perlenden Anschlage hervortretenden Lockerheit hinausgehende Geschmeidigkeit des Aufschlags erzielt besonders für mittelstarke und leise Tongebung eine Klangfarbe von eben so weichem als elastischem Reize, die sich für mäßig schnelle Passagen und selbst für Singenoten eignet.

Die übrigen Anschlagscombinationen, besonders die von je drei Gelenken, und schließlich die von allen vieren, bieten nichts Charakteristisches von hervortretender Bedeutung dar; es wird ein Gelenk gewöhnlich prävaliren und die Wirkung vorwaltend in Anspruch nehmen.

In Hinsicht der Tonstärke ergeben sich indeß Anschlagsunterschiede, die noch zu erwähnen sind. — Es wurde von einer kernigen, gediegenen Tonfarbe in allen Uebungen ausgegangen. Diese ist die normal festzuhaltende Tonstärke, eher ein wenig ins forte als ins piano hineinreichend. — Diese wollen wir als die mittlere bezeichnen und der Uebung nur zwei daneben als die dringlichsten anempfehlen, nämlich eine noch stärkere und eine noch schwächere. Obwohl die Nüancirung des Tones eine viel mannigfachere ist, so können erschöpfend für dieselbe erst bei dem Vortrage im ferneren Verlaufe die nöthigen Andeutungen gegeben werden. Die Hand, welche die genannten drei Tonfarben recht gründlich, klar und unterschiedlich auszuführen versteht, hat sich die Fähigkeit zu jeder weiteren Verfeinerung erworben.

Die ganz starke Anschlagsfarbe wird sich in allen Fällen als eine treffliche Vorbildung für die mittlere und schwache bewähren, und wenn sie in diesem Sinne geübt wird, der ganzen Technik Elasticität verschaffen. Oft haben ungeläufige — aber nicht steife Finger (dies ist freilich Voraussetzung) durch sie allein glänzende Rapidität errungen.

Die ganz schwache Anschlagsfarbe ist die schwerste Aufgabe der gesammten Mechanik. Gar zu leicht artet der erste Versuch des zarten

Spiels ins Undeutliche aus, es stellen sich Lücken und Unklarheiten heraus und kann nicht genug vor einer zu zeitigen Anwendung desselben gewarnt werden. — Daß aber diese Aufgabe zu überwinden ist, daß sie das höchste Ziel der ganzen Technik bleibt, muß schon aus dem hohen Grade ihrer Schwierigkeit, abgesehen von ihrer Unerläßlichkeit für schönen Vortrag, erhellen. Wo der Anschlag die im vierten Kapitel angegebenen allgemeinen Eigenschaften, besonders die der Lockerheit und des weichsten innigen Anschlusses der Fingerspitze an die Taste nicht in hohem Grade besitzt, hat er die Reife zur Lösung dieser Aufgabe noch nicht erworben, und ist ihm ein vorwiegender Anschluß an die mittelstarke Tongebung zur Pflicht zu machen.

Eine normal geschulte Hand soll sich aber die Aufgabe stellen, alle Studien in den drei genannten Tonfarben zu üben, und selbst eine solche Hand wird der letzten die gespannteste Aufmerksamkeit widmen müssen. — Es giebt ein leise perlendes und ein leise wischendes — aber im guten Sinne, nämlich deutlich bleibendes — Spiel; eins mit höherem und eins mit ganz niedrigem Aufheben der Finger, worüber im Beginn dieses Kapitels einige Andeutungen ertheilt wurden. Der Spieler entscheide, welche Farbe er wähle, und welche überhaupt für die Verhältnisse der ihm vorliegenden Passage möglich sei.

Die Anwendung der Pedale wäre ebenfalls zu besprechen. Sobald man mit dem Begriffe des Anschlags die Tonbildung und ihre Verschiedenheiten verbindet, hat das Pedal eine unabweisbare Stelle in jener Theorie zu erhalten. Gleichwohl wird seine Besprechung hier noch ausgeschlossen und dem späteren Theile aufbewahrt, weil hier die Mechanik den Faden der Disposition angab, und die Behandlung der Pedale von dem rein technischen Standpunkte aus nur Andeutungen gestattet, die zu einfacher und selbstverständlicher Natur sind. Sie beträfen nichts anderes als die Stellung der Füße, die Präcision des Ablösens und eine gewisse Volubilität in dem Herabtreten. — Alles Punkte, die nur in Verbindung mit den Regeln des Vortrages ihre Erledigung finden können, und bis dahin zurückgestellt werden müssen.

Das bisher aufgestellte System der Mechanik hat die Grundformen aller der Bewegungen mitgetheilt, welche die für den gesammten Umfang der Klaviermusik nothwendigen Tonelemente erzeugen können, und damit ihre Hauptaufgabe erfüllt. — Die unendliche Vielheit aller aus diesen Formen möglicherweise zusammentretenden Verbindungen vorzuführen,

kann eben so wenig ihre Aufgabe sein, als es der Lehre vom Schönen auferlegt werden konnte, die unendliche Vielheit der einzelnen vorhandenen oder noch zu schaffenden Kunstwerke aufzuzählen.

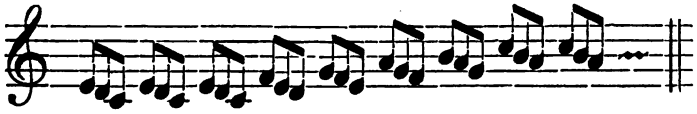
Die gründliche Beherrschung der normalen Aufgaben macht die Hand für die Ueberwindung aller übrigen fähig. Soll aber dennoch eine kurze Andeutung für die unendliche Fülle des gymnastischen Lebens, wie es sich in dem unberechenbaren Wechsel der musikalischen Ideen gestaltet, ertheilt werden, so wäre Folgendes als Ergänzung oder Anhang der bisherigen Theorie der Mechanik noch hinzuzugeben.

Die Mannigfaltigkeit des technischen Lebens beruht, wie wir erkannt haben, nicht auf den Unterschieden, in welche ein einziges Prinzip sich auseinander legen kann, sondern auf mehreren Grundideen, deren jede für sich in eine große Vielheit der Erscheinungen übergeht. Zu denselben gehören: das Figurenwesen, die Anschlagsgattungen, die Stärkegrade. — Jede dieser Reihen läßt in sich Unterabtheilungen von Combinationen zu, die aus zwei, drei, vier u. s. w. Elementen gebildet werden können, und eröffnet einen sehr weiten Gesichtskreis. Sodann können zwei dieser Reihen zusammentreten und unter sich eine neue Summe der Verbindungen ins Leben rufen, endlich aber alle drei.

Eine einfache, nur in der Andeutung gegebene, Tabelle giebt einen Fingerzeig an für die weite Ausdehnung dieser ins Unendliche gehenden Formen:

Wir entwerfen zuerst die Combinationen in der Figuration:

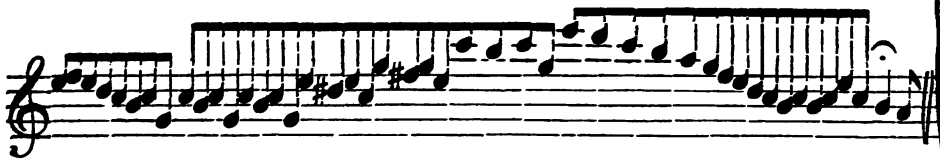
1) stillstehende, verbunden mit fortrückenden Figuren, z. B.



2) stillstehende, verbunden mit tonleiterartigen,
3) stillstehende, verbunden mit harmonischen,
4) stillstehende einfache, verbunden mit Doppelgriffen, a. Terzen, b. Quarten u. s. w.,
5) stillstehende, verbunden mit Octaven,
6) stillstehende, verbunden mit Sprüngen,
7) fortrückende Figuren, verbunden mit tonleiterartigen,
8) fortrückende Figuren, verbunden mit harmonischen,
9) fortrückende Figuren, verbunden mit Doppelgriffen,
10) fortrückende Figuren, verbunden mit Octaven,

11) fortrückende Figuren, verbunden mit Sprüngen,
12) tonleiterartige Figuren, verbunden mit harmonischen,
13) tonleiterartige Figuren, verbunden mit Doppelgriffen,
14) tonleiterartige Figuren, verbunden mit Octaven,
15) tonleiterartige Figuren, verbunden mit Sprüngen,
16) harmonische Figuren, verbunden mit Doppelgriffen,
17) harmonische Figuren, verbunden mit Octaven,
18) harmonische Figuren, verbunden mit Sprüngen,
19) Doppelgriffe, verbunden mit Octaven,
20) Doppelgriffe, verbunden mit Sprüngen,
21) Octaven, verbunden mit Sprüngen.

Hierauf würden die Reihen folgen, welche drei Gattungen verbinden, z. B. stillstehende, fortrückende und tonleiterartige:



sodann Reihen, welche 4, 5, 6, endlich alle 7 Grundformen zusammenstellen. — Dabei ist aber nicht zu vergessen, daß jede Einzelgattung eine große Vielheit eigener Unterschiede zuläßt, man denke z. B. an die Accordfiguren oder an die Terzen, die in sich wieder stillstehende, fortrückende und tonleiterartige Verbindungen enthalten. Auch ist in obige Reihe der Triller und das Tremolo nicht mit aufgenommen.

Würde man diese Unterschiede mit in die Tabelle einreihen, so würde sie eine erhebliche Erweiterung erfahren. Sie dürfte indeß schon ohne dieselbe einen Blick in die unberechenbare Unendlichkeit der Figuration gewähren. — Noch geringere Abzweigungen innerhalb der Hauptformen, z. B. fortrückender Figuren mit einem Uebersatz oder Untersatz, ist überhaupt in dem Systeme der Mechanik nicht besonders gedacht worden, da ihre Elemente in den Hauptgattungen enthalten sind. — Wie sehr die letzteren ineinander fließen und oft zu den kleinsten Bildungen in mannigfacher Weise zusammentreten müssen, ergiebt sich bei jedem Blick auf irgend eine Cadenz, zu welcher oft der größere Theil der sieben Hauptformen Elemente liefert.

Zu dieser Gesammtreihe tritt nun die Tabelle der Anschlagsgattungen, von welcher ein Theil in dem vorigen Abschnitt entworfen wurde. In diesem Entwurfe fehlte aber der singende, der halbstaccirte, überhaupt der auf die Unterschiede von legato und staccato zurückgeführte An-

schlag. — Man muß nun hinzunehmen, daß jede der in der figurativen Tabelle aufgezählten oder angedeuteten Combinationen jede Art des Anschlags haben kann, also von den einfachen folgende:

1) gebundenen, a. hochfallenden, b. niedrigfallenden Anschlag mit dem Knöchelgelenk;
2) singenden (mit dem Druck der Fingerspitze), ebenfalls gebundenen Anschlag;
3) Staccato mit der Fingerspitze;
4) Staccato mit dem Knöchelgelenk;
5) a. Staccato mit dem Handgelenk, b. Legato mit dem Handgelenk;
6) a. Staccato mit dem Ellenbogengelenk, b. Legato mit dem Ellenbogengelenk;
7) Halbstaccato, a. mit der Fingerspitze, b. mit dem Knöchelgelenk, c. mit dem Handgelenk, d. mit dem Ellenbogengelenk.

Dies sind die einfachen Anschläge. Jetzt combinire man und zwar nicht bloß die Gelenke, sondern alle Anschlagsfarben, sofern sie sich nicht direct ausschließen, wie etwa legato und staccato, also z. B. den singenden Anschlag mit dem Ellenbogengelenk oder Handgelenk, mit Fingerspitzenstaccato u. s. w., so erweitert sich die bisher schon ins Unendliche reichende Fernsicht der mechanischen Bildungen in neue Dimensionen.

Die dritte Reihe betraf die Stärkegrade. Die letzteren beschränken sich keineswegs auf die oben der Uebung anempfohlenen drei Hauptunterschiede, sondern lassen zwischen diesen eine viel größere Nüancirung kleinerer Abstufungen zu. Diese Gattung gestattet in sich selber zwar keine Combinationen zu gleichzeitiger Verschmelzung, sofern die Tonreihen einfache sind, wohl aber in der Aufeinanderfolge. — So können in ein und demselben Takte Accente von dreierlei Tonstärke vorkommen, und außer denselben kann in den fließenden Noten im piano vielfältig nüancirt werden. Besteht die Figur aber aus Doppelgriffen, so können verschiedene Anschlagsstärken auch zu gleichzeitiger Combination gelangen. Dieses neue Gewebe von Tonunterschieden wirft sich nun auf das vielverschlungene Netz der vorher angeführten Formen, und erweitert abermals die Unendlichkeit seiner Atome.

Diese ganze Abschweifung in die mannigfaltige Bildsamkeit des technischen Lebens rückt die letzte Aufgabe der mechanischen Bildung in ein näheres Licht, und führt sie auf das hin, was vor der Theorie des ganzen Systems im vierten Kapitel vorausgeschickt wurde. — Keine ein-

zelne Form ist in ihrer Sonderheit Ziel der Handbildung, sondern nur die Vereinigung aller. Jede einzelne ist nur Zwischenglied oder Durchgangsepoche zu der letzten Aufgabe, welche in der vollkommen leichten, anschmiegsamen Weichheit der spielenden Glieder und Gelenke, in deren präcisem, innigem Anschluß an die vorgeschriebene Form besteht, und in jeder Gestalt Deutlichkeit und Schönheit aller Tonelemente erzielen muß.

Es bleibt für den Abschluß des Systems noch eine Gattung der technischen Bethätigung zu besprechen, welche die eben genannte letzte Anforderung in der gedrängtesten und strengsten Weise stellt. Dies ist die Polyphonie. Zwar lehnt sie die glänzendere Seite der modernen Erweiterungen im Allgemeinen ab, und beschränkt sich vorwiegend auf eine die Klavierräumlichkeit nicht im schnellen Auf- und Niedereilen durchmessende Mechanik. Daß sie aber gerade auf diejenige Handbildung Anspruch macht, welche nach Ueberwindung der Einzelelemente jene erwähnte Präcision der allgemeinen mechanischen Anschmiegsamkeit im höchsten Grade besitzt, erhellt aus Folgendem.

In der Polyphonie, besonders im Fugenspiel, macht sich keine der einfachen mechanischen Formen in solcher Ausbreitung geltend, daß die Technik auf die gymnastische Grundlage im Sinne der ersten Erlernung zurück zu gehen hätte. Das Gleichzeitige der Stimmen und die Verwebung der durchgehenden Figuren in den complicirteren Bau räumlicher Uebereinanderstellung selbstständiger Tonreihen, läßt in den seltensten Fällen das mechanische Interesse in dem Sinne etüdenmäßiger Spieleslust aufkommen. Die Vielseitigkeit der hier gleichzeitig gestellten Ansprüche zieht das einfach Mechanische stets in einen ganz besonderen Standpunkt hinein. Das Denken tritt, selbst bei rein technischer Betrachtung, in verschärfter Kraft in das Spiel. Auge und Finger bedürfen einer ganz neuen Geübtheit, wie sie selbst im hellsten Glanze einstimmiger Bravour nicht erfordert wird. Durch diese Condensirung des Denkens wird das Interesse aber auch tiefer in den musikalischen Geist hineingezogen, und die Figuration hört auf, in dem äußerlichen arabeskenartigen Sinne zu wirken. — Sie wird nur im Sinne des tieferen Inhaltes verständlich. Die Klavierhand muß also die mechanischen Elemente im Einzelnen überwunden haben, und zu jener höheren Einheit durchgedrungen sein, welche vorhin erwähnt wurde. — Sobald die Mechanik das Interesse nicht in ihren Geist, sondern in einen höheren verlegt, dem sie dienstbar ist,

muß der Standpunkt überwunden sein, in welchem die Spannung der Aufmerksamkeit auf materielle Vorbedingungen hingerichtet war.

Es liegt nun allerdings in der Natur des Stimmgewebes, daß die Figuration sich nicht in der bunten Mannigfaltigkeit breit machen kann, wie in soloartigen Compositionen, oder in Etüden u. dergl. Die Polyphonie stellt der Figuration die Bedingung kleiner Formen, die sich allein für eine Verwebung in mehrere gleichzeitige Stimmen als passend erweist. Das Brillante ist indeß nicht ausgeschlossen, in Händel'schen und Bach'schen Fugen herrscht oft eine muntere, kecke Figuration, und in den Uebertragungen der Orgelfugen von Liszt wird selbst das Handgelenk zu donnernden Octavengängen herausgefordert. Vorzüglich aber wird der singende Anschlag in allen Formen angewendet. Es ist der ursprüngliche Sinn der Polyphonie, Persönlichkeiten im dialektischen Wechselverkehre zu symbolisiren, und dies ertheilt dem Ausdrucke jeder einzelnen einen mehr vocal-declamatorischen als instrumental-brillanten Charakter. So muß denn jedes Tonatom vom Spieler sinnig überdacht werden, und die Fingerspitze hat die Kunst des gesanglichen Tones in jedem Augenblicke und in allen Schattirungen anzuwenden. Mehr als irgendwo gilt es hier, daß der Finger sich hinein zu fühlen hat in die klingende Seele des Tones, und sein Nervenleben sich in empfindsamer, tief innerlicher Weise zum Bewußtsein erheben muß. Auf dieser gesanglichen Grundlage kann sich die Summe aller Anschlagsarten weiter herausbilden; für das Legato muß sich eine besondere kernige Tonfarbe entwickeln, und selbst das feinste Fingerspitzenstaccato wird eine besondere Ausarbeitung in gesangsinnigerer Weise erfahren müssen als in der gewöhnlichen Brillanz, die Alles mehr in Massen, als in Einzelelementen ausbreitet. —

Ein zweiter Grund dafür, daß das allgemeinste und letzte Resultat der mechanischen Bildung für die Polyphonie vorausgesetzt werden muß, ergiebt sich aus dem Umstande, daß die bisherigen im Detail kennen gelernten Regeln des Fingersatzes aufhören, und auf die allgemeinsten Gesetze zurückgeführt werden müssen.

Die im Vorhergehenden angegebenen Fingersetzungen ergaben sich aus den Grundformen der Mechanik von selbst, und wurden dabei besprochen. —

Wird die Aufgabe gestellt, eine Theorie des Fingersatzes zu entwerfen, so ist es unerläßlich auf jene Formen zurückzugehen. Es ergab sich als allgemeines Gesetz die natürliche Folge der Finger für entsprechende Tastenfolgen, Unter- und Uebersatz unter oder über die ge-

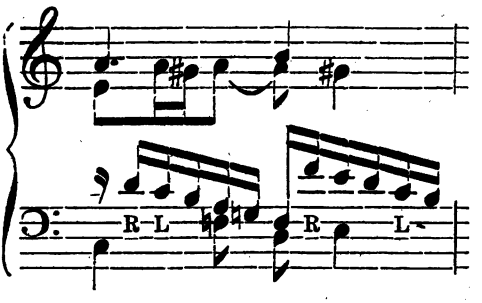
eigneten Finger, vor allen Dingen die Grundlage des gebundenen Spiels, der leichteste und naturgemäßeste Anschluß der Fingerfolge an die Tastenfolge. Türk sagte, der bequemste Fingersatz ist der beste; Clementi: der einfachste ist der beste, was ungefähr dasselbe ausdrückt. — Man kann das allgemeinste Gesetz auch so aufstellen: jede Fingersetzung, welche die in der Spielneigung und Bewegungsfähigkeit der für den Anschlag und für die Tonbildung in naturgemäßer Weise thätigen Fingerkräfte verwendet, ist richtig; diejenige aber die richtigere, welche unter mehreren Möglichkeiten sich für die bequemste Ausführung entscheidet. — Dieses Prinzip gestaltet für die einfachere Tonfolge alle Regeln im Detail, sowohl die früher besprochenen, als noch andere, die sich auf Regularität der Fingerfolge bei entsprechender Regularität der Figuren, auf die Zweckmäßigkeit des Festhaltens einer Handlage so lange es irgend geht, auf die Unterschiede des dritten und vierten Fingers bei Accordpassagen u. dergl. beziehen, und hie und da als Ergänzung hinzugefügt werden könnten, obgleich sie sich aus dem Früheren von selbst ergeben.

Für das polyphone Spiel gilt ganz dasselbe Gesetz; nur ist seine Ausführung schwieriger, und da dieselbe das Denken mehr in Anspruch nimmt als bei den einfachen Formen, so findet der Ausdruck eine gewisse Erklärung, daß bei dem Fugenspiel die Regeln des Fingersatzes aufhören. Sachgemäß muß die Notiz so lauten: keine der, einfachen Formen geläufige Fingersetzung, kann im Fugenspiel in ähnlicher Regularität sich entfalten, weil der Begriff der Vielstimmigkeit einen continuirlichen Wechsel der Tonverhältnisse mit sich bringt. — Der letztere verändert aber unabweislich in jedem Moment das figurative Prinzip der Mechanik und mit demselben die Fingerfolgen.

Hauptsächlich kommt es beim polyphonen Spiel auf die geschickte Vertheilung der Mittelstimmen an. Der Fingersatz muß sich zuvörderst der Ueberlegung unterordnen, welche für die Ausführung der verschiedenen Stimmen die Räumlichkeit bestimmt. Die äußeren Stimmen fallen im Allgemeinen in natürlichere Verhältnisse auf die dafür räumlich bereit liegenden Hände und Finger. Für das Ganze aber müssen sich beide Hände so zusammenstellen, als wären sie ein Einziges, eine organische Einheit von zehn gleichberechtigten Spielhebeln, die besonders für die Ausführung der Mittelstimmen sich zu innigster Gegenseitigkeit und Ergänzung verschmelzen müssen. Auge und Finger müssen in der unmittelbarsten Einheit des Willens leben.

Oft muß in einer Tonreihe eine Hand nur einen einzigen Ton der anderen abnehmen, z. B.

Bach, figurirter Choral.



Hier hat (R. und L. bedeuten rechte und linke) in der Tenorreihe die rechte Hand nur einen einzigen Ton zu spielen. — Es ereignen sich natürlich auch Fälle, wo die regulären Fingerfolgen eine Zeit lang in dem bequemeren Geleise einhergehen, nur müssen sie jeden Augenblick gewärtig sein, den Bedürfnissen der Polyphonie die Gewohnheit der Regel aufzuopfern. Dennoch bleibt das strengste Legato auch hier für allen Fingersatz das bestimmende Prinzip, nur muß es sich häufiger der ungewöhnlichen Mittel, der Seitenrückung, des stummen Abwechselns auf einer Taste, des Heruntergleitens von einer Obertaste nach einer Untertaste bedienen.

Auch hinsichtlich der Kraftvertheilung stellt sich das polyphone Spiel anders, als die übrigen Spielweisen. Jede Tonreihe soll so vorgetragen werden, als ob sie eine besondere Hand zur Ausführung hätte. Diese Regel erfordert eine Kraftbethätigung des Fingerspiels in reinster Form, wie sie bisher nirgends zur Anwendung kam. Das früher besprochene Doppelgrifffspiel ist nur eine verstärkte Monophonie, die zwar größere Anstrengung beansprucht, aber durch den Zug der Regularität in die Bequemlichkeit eines bestimmten Geleises übergeleitet wird. Ein solches fehlt im polyphonen Spiel, und überdem entfaltet sich hier die Vielstimmigkeit in einer volleren und ausgedehnteren Weise, als jemals im Terzen- oder Sextenspiel. Der Anschlag des Knöchelgelenkes und die singende Druckweise der Fingerspitze werden in einer Continuirlichkeit angestrengt, wie sonst nirgends, so daß die altherkömmliche Anschauung, im Fugenspiel zeige sich das Non plus ultra der Fingertechnik, ein gewisses Recht hat.

Uebersehen soll dabei freilich nicht werden, daß in der Rapidität der Monophonie in anderer Weise eine Kraft der Finger herausgefordert wird, die der besprochenen ebenbürtig ist. Jedes ist in seiner Weise bedeutsam, und nur im Verein aller Formen beruht die Vollendung.

Die Mechanik ist hiermit im Wesentlichen erschöpft, und ein letztes Wort beziehe sich noch auf die Art und Weise des Einübens, welche für ihre Entwickelung von wesentlicher Bedeutung ist. — Angenommen, die technische Schulung bewege sich gewissenhaft in den vorgeschriebenen Regeln, so hat sie damit doch noch nicht den allein zum Ziele führenden Pfad eingeschlagen. Sie bedarf bei Allem, was sie unternimmt, und sei es die kleinste Fingeretüde, zweier wesentlich hinzukommender Eigenschaften, der Reinheit und des Flusses. — Behufs der ersteren wird ein normal richtiges Gehör vorausgesetzt, und seine Kritik unablässig bei Allem in schärfster Weise gefordert. Gerade die Reinheit ist die Tugend, welche die größten Techniker kennzeichnet; bei zwei gleich geläufigen Spielern, von denen der eine mit allen Künsten des Vortrags, aber unrein, der andere mit der größten Sauberkeit spielt, ist der letztere in der speciellen Sphäre des Klaviers der größere Künstler. — Man kann die Tüchtigkeit der Klavierbildung an der Reinheit, wenn man will, ganz allein beurtheilen, sowie denn überhaupt in keiner Sphäre der Geist wirken kann, wo nicht die elementaren Vorbedingungen gesichert sind. — Ist das Gehör des Schülers nicht normal befähigt, so werde die Mühe, dasselbe zu bilden, niemals unterlassen, wiewohl die Erfolge zuweilen in Frage stehen. Wo es aber seinen natürlichen Scharfsinn hat, soll es denselben unaufhörlich benutzen, und der technischen Ausführung nicht den leisesten Schatten der Unsauberkeit einräumen.

Die zweite unerläßlich nothwendige, besonders der technischen Ausbildung unentbehrliche Eigenschaft des Spiels ist dessen Fluß. Allmälig ist auch die schwächste Kraft auf diesen unerbittlich festzuhaltenden Standpunkt hinzuführen. Der geringste Anstoß, das leiseste Stottern macht einen Riß in die Darstellung des musikalischen Kunstwerkes, dessen Existenz in den Formen besteht, die in eine regulär eingetheilte Zeit niedergelegt sind. Jeder Anstoß verdirbt das erste Element, die erste Lebensbedingung: Die Regularität der Zeiteinheiten. Abgesehen von diesem geistigen Gesichtspunkte, ist aber auch eine mechanische Vollendung nur denkbar, wenn die Form, die sie in irgend einer Weise ausführt, so instinktmäßig sicher dargestellt wird, daß kein Atom fehlt, kein Schritt ausgleitet. Für dieses Ziel bedarf es vor allen Dingen der Wiederholung und der Eintheilung jeder größeren Aufgabe in Abschnitte. Der Wahlspruch der alten römischen Politik: „divide et impera“ bewährt sich in keinem Gebiete so ersichtlich wie hier. Abtheilen und die einzelnen Partien so lange wiederholen, bis sie sicher gehen, ist erstes Gesetz. Hierauf tritt die Verbindung der Theile ein. Das im Einzelnen sicher

Erscheinende soll sich als solches auch im Zusammenhange bewähren. — Der letztere giebt für die Mechanik, nachdem Alles geordnet zu sein scheint, noch einen besonderen Standpunkt ab. Oft gelingt etwas im Geleise vieler Wiederholungen, und mißlingt, sobald es im Momente des Zusammenhanges sich in einmaliger Darstellung bewähren soll. Da muß der letztere besonders geübt werden. Wenn jede Gruppe im Einzelnen geht, so muß nun die erste mit der zweiten ohne Unterbrechung verbunden geübt, und beide hinter einander einer ähnlichen Wiederholung unterworfen werden, wie vorher die erste. Hierauf wird die zweite Gruppe mit der dritten eben so zusammengebracht, und wenn dies überwunden ist, alle drei in Fluß gesetzt. In so fortgesetzter Weise wird endlich das Ganze als Ganzes gewonnen. Es liegt noch ein anderes lateinisches Sprüchwort nahe, welches mit dem ersten verbunden die Theorie der ganzen Uebungsmethode enthält: „repetitio est mater studiorum.“ — Glätte, Feinheit und Geläufigkeit erzeugen sich nur durch unendliche Wiederholung derselben Schwierigkeiten. Dieses Prinzip entwickelt aus der Summe aller einzelnen Erscheinungen ein Ganzes als Schlußresultat, in welchem die vollendete Abrundung aller gymnastischen Formen, ein und derselbe Zug mechanischer Anschmiegsamkeit und Geschicklichkeit, als durchgehender Charakter hervortritt. Die großen Erfolge dieses Verfahrens sind von Czerny entdeckt und im dritten Kapitel gewürdigt worden. Die auf zwanzig- bis dreißigfache Repetitionen angelegten Etüden desselben fassen nur zusammen, was die Erfahrungen des Klavierlebens in zerstreuter Gestalt bewahrheiten, und treiben somit auch die Fortschritte schneller aus sich hervor.

Der Fingermechanismus ist, wenn man will, ein eben so dankbarer als undankbarer Organismus. Er will allerdings in steter Uebung erhalten sein. Todte Mechanismen werden durch ölige Flüssigkeiten geschmeidig erhalten, ein lebendiger bedarf steter vom Willen ausgehender Bethätigung. Geduld und abermals Geduld muß sich der Lernende aneignen, die Geschmeidigkeit ist das Resultat eines fortwährenden Kampfes mit dem Naturstoff, der hier in der Zähigkeit der Muskeln, der Unnachgiebigkeit der Gelenke ein Material hinstellt, das sich zwar in der Bildung als dankbar erweist, aber in steter Beweglichkeit und Dressur erhalten werden muß. Es gleicht einem Fluidum, das fortwährend der Gefahr des Einfrierens preisgegeben ist, und von der überwachendsten Sorgfalt stets in Strömnng erhalten werden muß.

Hat sich aber wirklich einmal das unendlich Viele und Kleine zur vollendeten Einheit der künstlerischen Hand entwickelt, ist namentlich von

früh auf die Erziehung zu dem letzten Ziele auf richtige Weise thätig gewesen, so ist auch damit ein Besitz gewonnen, der dankbar ist und selbst bei längerer Zeit versäumter Pflege nicht wandelbar erscheint. Zum Belege dieser Bemerkung ist an einige Beispiele der größten Klaviervirtuosen zu erinnern, welche in Berlin Wochen hindurch concertirten, und außer ihrem öffentlichen Spielen nicht einen einzigen Ton für eigene Uebung anschlagen konnten, ja zuweilen nicht einmal ein Instrument im Zimmer hatten.

Elftes Kapitel.

Das Schöne der Mechanik.

Die Mechanik enthält Schönheitselemente von zunächst äußerlicher Natur. Sie drückt die Ueberwindung eines Stoffes aus, der ursprünglich vom Gesetz der Schwerfälligkeit und widerstrebender Naturneigungen beherrscht, sich dem Inhalte des Willens zur Herstellung formeller und physisch-dynamischer Idealität fügen muß. Dies geschieht in einem langwierigen Kampfe, der Punkt um Punkt einen Theil nach dem anderen der ihm gegenüberstehenden Macht abringen muß, und zuletzt einen Mechanismus gewinnt, welcher in einer großen Summe einzelner Gliederungen ein und dieselbe einheitliche Idee niederlegt. Diese Durchführung eines einheitlichen Zweckes durch alle Theile des mannigfaltigen Bewegungslebens des vorhin charakterisirten Organismus ist das Schöne der Technik. — Je mannigfaltiger ein Gebiet ist, um so höher ist die schönheitliche Vollkommenheit, die darin den Gedanken der Einheit herzustellen weiß, und von diesem Gesichtspunkte aus muß die Mechanik des Klavierspiels in jeder Beziehung einen höheren Grad der Schönheit beanspruchen, als andere Gattungen der Gymnastik.

Zehn ganz ungleiche Organismen mußten zunächst zu einem Zwecke, zu derselben Idee einheitlich zusammentreten. Zu den Fingern, welche bis in ihre feinsinnigsten Bewegungen die letztere übertragen mußten, kommen die Hand und der Arm, welche wieder anderen physischen Bedingungen unterworfen und im Contrast gegen die Fingerglieder stehend, doch durch vollkommene Ablösung von den widerstrebenden Naturgesetzen, sich mit jenen zu höherer Einheit verbinden mußten. In der großen Summe von Verhältnissen, welche die im Vorigen gegebene Tabelle ver-

anschaulichte, zeigte sich die Freiheit vom Naturzwange in den verschiedensten Formen. Das Leben der spielenden Organismen zeigte eine Art Tanz, Kunstlauf, oder eine Summe künstlicher Gangweisen, in allen Arten der Geschwindigkeit und Figuration, in den verschiedensten Schrittdimensionen, ein mathematisch eingetheiltes, schwieriges Terrain bemessend. Die Art der Bewegung hatte Aehnlichkeit mit der gymnastischen Kunst selbstständiger freier Wesen, welche denkend in allen Arten der raumverändernden Thätigkeit Zweck und Ziel durchführen. Nur ruhte die ganze Mechanik auf einem schwierigeren Boden, und alle ihre Verhältnisse gingen ins Kleine, Miniaturartige über; das Schöne wurde zum Niedlichen, Graziösen, und dieses repräsentirte in seiner Sphäre die vielseitigste, künstlichste, also geistreichste Form, die sich in irgend einer Gymnastik ausdrücken kann.

Die Klaviermechanik hat die meiste Aehnlichkeit mit dem Tanze; nur gehen beide Sphären doch auch wieder weit auseinander. Das Klavierspiel, rein technisch betrachtet, kann sich nämlich nicht so frei wie der Tanz entfalten; es liegt ihm überall die Abhängigkeit von einem höheren Inhalte, zu dem es Vorstufe ist, aufgeprägt. Der Tanz ist ein in sich abgeschlossenes symbolisches Formschönes. Das Material, worin sich dasselbe ausdrückt, besteht aus freien selbstständigen Individualitäten. Dies gestattet der Bewegung eine größere Entwickelung als den klavierspielenden Gliedern, welche als Zweige an einen Stamm gefesselt erscheinen. Im Tanz drückt sich die Befreiung von der Schwerkraft und dem Naturzwange der Körperlichkeit, in den verschiedensten sich nach allen Richtungen hin und um sich selbst drehenden Bewegungsmomenten aus; es wird hier ein physisch Größeres, Bedeutsameres zur Freiheit der Grazie erhoben. Gegen das Uebergewicht dieser größeren Freiheit kann aber die Klavierhand die größere Schwierigkeit ihrer Bewegungen namhaft machen. Ist der Raum des Tanzes unbedingter freigestellt, so ist er hier in mathematische Felder eingetheilt, ist dort die Mechanik auf zwei von der Natur ursprünglich zum Gange construirte Gliederungen hingewiesen, so hat die Klaviermechanik zehn, ursprünglich ganz anderen Zwecken bestimmte Glieder erst allmählig an die Gewohnheit und das Prinzip eines ungleich schwierigeren Ganges und Tanzes heran zu bilden.

Die aufwärts schwingende und nach genauem Gesetze des Rhythmus frei und leicht sich bethätigende Beweglichkeit ist ein Schönheitselement, daß der Fingermechanik mit dem Tanze gemeinschaftlich zu Grunde liegt. In beiden Sphären drückt es unmittelbare, sichtlich in

die Augen ſpringende Lebenskraft aus. Die Idee in der Kunſt iſt ein Extract aus wirklichen Lebenserſcheinungen. Im Tanze wie in der Fingermechanik iſt ſie auf dem Punkte organiſcher Lebendigkeit feſtgehalten. Der Inhalt des Tanzes iſt die in Fluß gebrachte Idee der Sculptur, nur mit derjenigen Veränderung des Inhaltes, wie ſie von der auf fließende Form prävalirend geſtellten Anſchauung beſtimmt wird. Der Tanz hat zu ſeinem Inhalte die äußerliche Bewegungsluſt. Seine Formen ſymboliſiren zunächſt die nach Außen hin überſprudelnde dynamiſche Wirkung der Lebensfülle, und auf dieſem Standpunkte des naiven Naturalismus bilden ſie Unterſchiede innerer Gefühlspotenzen von Luſt und Unluſt in mancherlei Abſtufungen. Die Lebensfülle manifeſtirt ſich hier aber auf dem roheſten Standpunkte, und legt ſich ganz und gar in die Materialität der Bewegung. Was in dieſer Form von innerem Gehalte möglich iſt, wird andeutungsweiſe ſymboliſirt; aber es liegt in den Bedingniſſen der Form, daß der pſychiſche Inhalt ſich nur in allgemeinen Unterſchieden offenbaren kann; die eigentliche Innerlichkeit der Subjectivität gelangt nicht zur Erſcheinung; ſie entfaltet ſich eben an der Luſt zur lebendig fließenden Form, die theils als individuelle Attitüde, theils als Duo, als Terzett u. ſ. w., oder als Chor auseinander gelegt wird, theils rhythmiſch, theils recitativiſch auftritt, den möglichſten Reichthum theils in rein Aeußerlichem, theils im Vorbeiſtreifen am Pſychiſchen entfaltet, niemals aber tief in die Seele eindringt. Die charakteriſtiſchen Unterſchiede ergeben ſich aus den verſchiedenen Graden der Kraft und Schnelligkeit, in deren Steigerung die Luſt, in deren Abnahme ernſtere Regungen bis zur Trauer, in deren Ueberſpannung auch Gefühlsbewegungen von noch gereizterer Natur ausgedrückt werden können. Alle aber ſind nur ſpärliche Momente des Inhals, und von einer Tiefe der Subjectivität tritt auf dieſem Standpunkte der Sinnesluſt nur wenig hervor. —

So weit das Klavierſpiel als Mechanik erfaßt wird, zeigt ſich auch hier eine Analogie mit dem Tanz. Die Bewegungen der Spielglieder ſymboliſiren häufiger noch Innerliches, da ſie von der Freiheit ſchöner Formbildungen mehr abſehen müſſen als der Tanz. Hinſichtlich der letzteren beſchränkt ſich der Reiz auf die verſchiedenen Grade des niedlich künſtlichen Fingerlaufes. Derſelbe manifeſtirt ſich im vibrirenden Spiel auf einer Stelle, in der Behendigkeit der kleinen, größeren und über das gewöhnliche Maaß hinausgehenden Fingerſchritte, welche zuletzt in equilibriſtiſchem Sinne Elaſticität und wunderbare Muskelſtärke produciren können. Dazu kommt die Grazie des Handgelenkſchwunges, jenes

Wellenspiels von gerundeten Bewegungen, das sich wiederum in verschiedenen Graden der Elasticität und Kraft, vom leichten einzelnen Schwunge an bis zur scheinbar die Kräfte übersteigenden Kette von stahlfederartigen Schnellschwingungen, entfalten kann. Im Octavenspiel wie im Fingerspiel entwickelt sich eine unendliche Vielheit der den Raum durcheilenden Bewegungsformen. Da schießt die einfache Linie, der Zickzack, das parallele Linienpaar, die umkehrende, sich bogenartig verschlingende Linie, und jene unendliche Musterkarte von netzartig durcheinander gewundenen Guirlanden, Touren und Läufen aller Art über den glatten Tastenraum. Bald ist es eine Hand allein, die sich der Laune der gymnastischen Lust hingiebt, bald wetteifern beide in den verschiedensten Beziehungen, die Fülle der Formen zu erschöpfen. Bald ist es das zarte Streicheln der Fingerspitze, bald die ihre Beute durchbohren wollende Hand, welche, sich in das Gewühl der Tasten vergrabend und Furchen durch dieselbe ziehend, über den glatten Raum eilt. Einmal falten sich die Finger enggeschlossen wie eine Masse zusammen, ein andermal fahren sie im Tarantellauf, spinnenartig auseinander gespreizt daher, dann wieder stehen ein oder mehrere Finger fest wie eingewurzelt auf einer Stelle, und andere weben geheimnißvolle Figuren, dann springt geschoßartig, oder wie der Löwe auf seine Beute sich wirft, die Hand von einem Punkte nach einem entfernten. Genug, die Finger entfalten ein wunderbares Weben und Leben. Aber es ist nicht einmal immer das Ganze was in die Augen springt. Auch das Einzelne reizt, auch der Anschlag repräsentirt eine Summe schöner Formen. In ihm erscheint der Finger wie eine beseelte nach Sprache ringende Individualität. Wie er so steht und mit der Taste feinfühlig in innerster Beziehung bleibt, symbolisirt er im Contraste gegen das Getümmel der Passagen, einen Monolog. Er zeigt die Feinheit und Grazie des Tastsinnes im Berühren; er drückt sich anschmiegend gegen die Taste mit einer Weichheit, als ob er nur Muskel ohne Knochenbestand wäre, er streichelt über eine und dahingleitend über mehrere, als ob er fühlende Wesen beleben wollte, er sticht auf dieselbe herab, schlägt, straft gewissermaßen, ein andermal fällt er matt, wie erschöpft auf seinen Treffpunkt, vergleichbar einem Tropfen, einer Perle. In toller Heftigkeit greift er ein andermal mit der Bewegung eines Sporns, sich einbohrend, in die Tasten. —

Und nun die Schwungkraft des Armes. Wie das ruhig dahin gleitende Fahrzeug streicht er die glatte Fläche entlang, auf der sich die kleineren an seinen Stamm anschließenden Spielpersönlichkeiten tummeln.

— Das Handgelenk führte die letzteren freier in die Höhe, und ließ sie Diener werden für mächtigere Intentionen der Kraft. Der Arm ist aber das höchste Aufgebot der Stärke. Wie der Herrscher, der meist von ruhigem Standpunkte aus leitet, verharrt der Arm beim gewöhnlichen Legatospiel, wenn er aber einmal sich erhebt und selbst in das Getümmel eingreift, entfaltet das ganze Bild die höchste Spannung der Lebendigkeit. Im schnellen Sprunge fliegen die Finger durch die fernsten Grenzen der Räumlichkeit, unter der gigantischen Wucht des Oberherrschers prallen sie elastisch im Stahlfederschwunge hoch von den Tasten in die Luft, um sich von solcher Höhe herab auf die Ebene zu stürzen, in die sie sich verwühlen, um ihr den kräftigsten Laut abzuringen. Ein andermal wallt und wogt das Armenspiel im luftigsten Tanze, und scheint die Töne hoch zu ziehen in den Aether, in der sich ihr leisester Hauch verflüchtigt.

Dies vielfältig Complicirte, in jedem Gliede selbstständig Freie, in der Einheit Aller organisch Zusammengehörige und von einer Idee durchdrungene Ganze ist die künstlerische Hand. Ihre physischen Eigenschaften nach der Richtung unbeweglicher Festigkeit, Geschmeidigkeit und Kraftwirkung hin, sind auf das möglichst Vollkommenste ausgebildet. Die Ruhe als passive Kraftwirkung gestaltet sich zur muskulösen Festigkeit auf jedem der Punkte, wo sie dem beweglichen Prinzipe gegenüber die unerläßliche Vorbedingung ausmacht. Das Bewegliche muß bei größter Leichtigkeit die vollkommenste Kraft repräsentiren, und überdem dieselbe in einer Feinheit der Nüancirung vom schwächsten bis zum stärksten Ausdrucke in der Gewalt haben. Auf diese Weise geht der Ausdruck der Kraft in den der Geschicklichkeit, das bloß Starke in das Graziöse über. Dieser vollkommene Gegensatz der Leichtigkeit und Kraft, der Ruhe und Bewegung bestätigt sich in der unendlichen Vielheit aller Bewegungen.

Die Veränderlichkeit der Maaßverhältnisse dieser beiden Faktoren sind der Lebensausdruck und Lebensverlauf, den die sichtbare Erscheinung der künstlerischen Hand gewährt. Die Vollendung des Mechanismus zeigt sich im Kleinsten wie im Größten, schon im bloßen Ansatz der Hand an die Tastatur. Im stärksten Schlage entsteht gegen die rohe Schwere der Naturmasse eine Gegenwirkung durch die elastische Nachgiebigkeit aller Gelenke, und im leisesten Hauche des Anschlags muß die Berührung der Fingerspitze noch Festigkeit und Sicherheit bewähren. Vor dem Zuviel und dem Zuwenig schützen einerseits die Weichheit aller Gelenkbewegungen, andererseits die Kraft derselben, und inmitten dieser

Extreme reiht sich jeder Moment irgend einer Activität, als Wirkung eines bestimmt und sicher abgewogenen Kraftmaaßes, an den anderen.

Das in dieser Weise sich äußerlich offenbarende Schöne drängt aber auch zum Inhalte stärker hin als der Tanz. Der letztere war in der Form freier, selbstständiger, abgeschlossener — aber nicht so vielseitig und künstlich. Der Inhalt war beschränkt. Die Bewegungslust afficirte den ganzen Körper und trug etwas normal Ursprüngliches an sich, das zwar nur oberflächlich den inneren Ausdruck berührte, aber der Phantasie nicht die geringste Mühe auferlegte, um die Wirkung zu verstehen.

Die Klavierhand fordert zu weiterem Eindringen auf. Ihre Mechanik ist kein normal Ursprüngliches; es würde die Phantasie Wunder nehmen, sollte sie sich an dem äußerlichen Schönen der Fingerbewegungen genügen. Wie sollte eine physisch psychische Bewegungslust den tastenden Fingerorganismus ergreifen, der sich in keiner Form frei auslassen kann, der allenthalben das Gepräge der Gebundenheit zur Schau trägt, wenn nicht ein ganz anderes Gebiet hinzuträte, welches von dieser räthselhaften Symbolik den Schleier nähme. Die Fingermechanik an sich würde nimmer einen Inhalt anders als ungenügend andeuten, wenn nicht des Klanges Sinn Aufschluß gäbe. — Nur in Verbindung mit diesem hat die Fingersymbolik Inhalt und Gedanken. Es tritt hier allerdings auch eine psychisch physische Bewegungslust vor die Anschauung, aber auf dem Standpunkte der Innerlichkeit; nicht der physische Organismus allein berauscht sich an seiner Lebenslust, sondern er setzt ein Material in Bewegung, welches in seinem innersten Kerne einen starken Zusammenhang mit der Gefühlsinnerlichkeit aufzeigt, und mit der Bewegungslust der Seele identificirt werden kann.

Diese Bewegungslust ist zunächst äußerlich aufzufassen, nach und nach erst keimt aus ihrem Innern die Inhaltlichkeit eines tieferen Geistes. Beide Seiten vereinigt kennzeichnen das Tonmaterial als ein sinnliches Mittel von tief bedeutsamer Schwerkraft, und nur in dieser Voraussetzung kann auf die Symbolik der Gesten, welche der Klaviermechanik zu Grunde liegen, näher eingegangen werden.

Natürlich werden die Bewegungen und Gebehrden der Klavierhand nur allgemein die stärker hervortretenden Ausdrucksformen des Gefühls andeuten. Das inhaltliche Material ist bedeutsamer als beim Tanze, aber die äußerlichen Mittel seines Ausdrucks unvollkommener. Das Geheimniß des Wunderbaren, das allenthalben der Musik innewohnt, tritt hier schon äußerlich dem Auge entgegen. Die Hand behandelt da eine eigenthümliche Welt mächtiger Kräfte. Die Tonwelt hat den Charakter

der übersinnlichen Geistigkeit, und doch haben die Handthierungen der Tastorgane zu ihr ein Verhältniß wie zu einem sinnlich Lebendigen, Empfindungsvollen, welches gegen die Sinnlichkeit der Behandlung reagirt. Die Phantasie ertheilt dem Material die Wärme des Lebens, aber das Auge, welches immer der unmittelbaren Anschauung die Existenz des Objectes vorführen und documentiren soll, geht leer aus. Das empfindungsvoll Lebende und Machtvolle ist daher räthselhafter Geist; aber nicht reine Abstraction, sondern sich aufdrängende Sinnlichkeit, in unmittelbarer Nähe ihr Leben vor dem Gehöre hinathmende, ausfluthende Wesenheit. Form und Umriß fehlen. Die Phantasie weiß nicht, ob ein Einzelwesen oder eine Welt von Geistern von den Fingern hervorgezaubert wird. Diese Unbestimmtheit erweitert die Unendlichkeit des Geheimnisses, das so machtvoll den Sinn umrauscht, und doch jede nähere Auskunft über sein Wesen verweigert. Form und doch nicht Form, Materie und doch nicht erfaßbar. Der Mensch, der alles Sein nur begreifen will, wenn er es in irgend einer abgegrenzten körperlichen Form vor sich hat, lauscht und grübelt über dem Wunder.

Was die Hand diesem Wesen anthut, und wie sie es demselben mittheilt, erhält symbolische Inhaltlichkeit, weil von jenem eine jener Behandlung genau entsprechende Art der Lebensentäußerung erfolgt. Dadurch erhebt sich die im ersten Eindrucke als wunderlich bezeichnete Gesticulation bei genauerer Vertiefung zur Vernünftigkeit.

Durch den Tastsinn strömen die Fingerspitzen eine magnetische Kraft aus; der ganze Mechanismus beruht in der feinsten sinnlichen Bethätigung, die auf ein Wesen ausgeübt wird, das in seiner Räthselhaftigkeit etwas Gemeinsames hat mit den Geheimnissen des durch die Fingerspitzen ausströmenden magnetischen Fluidums. Zunächst stellt sich in dem Verkehre des Finger- und des Tastenorganismus eine Summe von Potenzen psychisch erregter Lebenskraft dar, die sich in verschiedenen Graden dem Sinne enthüllt.

Genau entsprechend den bisher besprochenen äußeren Anschlagsbewegungen ist die Klangfarbe. Die zartsinnige, die streichelnde, die aufdrückende, die perlend herabfallende, schlagende, mit großer Heftigkeit anprallende, mit dem zartesten, luftigsten Schwunge tastende Behandlungsweise haben entsprechend den schmeichelndsten, reizend lieblichen, lauten, auftobenden, hinhauchenden Klang zur Folge. In dem Verkehre zwischen Hand und Saite drückt sich die ganze Stufenleiter des formellen Gefühlslebens von Liebe, Sehnsucht, Befriedigung, Zorn, Schrecken, Lust, Trauer, Wonne, Wehmuth, Ergebung u. s. f. aus. Das einfach

Schöne erscheint nicht minder klar als das Gewaltige, Erhabene, selbst das Humoristische, das Graziöse, Niedliche u. s. f. — Stärke und Schwäche der Klanggebung, die Grade der Schnelligkeit gehen genau parallel mit Lebensregungen in der Seele und ergänzen sich mit den Anschlagsweisen zu einer noch klareren Bestimmtheit der technischen Symbolik. Die Melancholie im trüb verweilenden, müd erscheinenden Schritte der Finger, die tiefste Trauer in einer noch langsamer sich hinschleppenden Bewegung, die sanguinische Lebendigkeit in leicht beweglichem Laufe, sinnlichere Erregtheit im bunten Getümmel der Figuren, cholerische Aufwallung im stärksten Ergreifen der Klänge, die sich dem Irdischen abwendende in Geisterregionen hinübereilende Sehnsucht, wie sie sich im rapiden Tongeflimmer der zartesten Klänge ausspricht, sind Vorgänge, welche den vernünftigen Zusammenhang von Technischem und Psychischem genugsam darthun. Eine größere Mannigfaltigkeit entsteht, wenn aus verschiedenen Gebieten der mechanischen Behandlung sinnige Gesten sich verbinden, oder wohl gar scheinbar contrastirende zusammentreffen. Die Melancholie wird zunächst im langsamen, zaghaften Klange ihren Ausdruck suchen; mischt sich mit ihr aber ein starker, machtvoller Anschlag, so wird sie ins heroisch Tragische übergehen. Cholerische Lebendigkeit wird zunächst lauten bewegten Klang suchen, untermischt sie sich mit feinem, leisem Fingerspiele, so wird sie die Färbung des Versteckten, Unterdrückten annehmen u. s. f.

Selbst die Haltung des Spieles im Ganzen wird im gewissen Sinne von den innerlichen Vorgängen ergriffen werden. Die vollkommene Ruhe des Pianisten war lange Zeit Regel; nur die Finger sollten spielen. Bei einer einseitig spiritualistischen Richtung ist dies erklärlich. Der Spieler sollte nur vermitteln — er war ein Automat; nichts als die Geistigkeit der Töne sollte wirken. Dies war zu weit gegangen. Die Kunst des Klavierspiels ist ja nicht productive Kunst allein, sondern vorwiegend reproductive. Der Pianist ist nur in anderer Sphäre dasselbe, was der Declamator. Was ihn von diesem unterscheidet, ist die größere Künstlichkeit des vermittelnden Organes und die beschränktere Inhaltlichkeit des Stoffes. Jene legt ihm ein strenges Maaß in gewissen Aeußerlichkeiten auf, ohne dessen Innehaltung die Technik des Organes leiden würde, und die inhaltliche Beschränkung bannt die Lebensregungen des Vortrags in die dem Gefühle zufallenden formellen Entäußerungen. Innerhalb dieser gezogenen Grenzen ist aber der Pianist Interpret, ebenso wie der Declamator, und die Momente der Ergriffen-

heit werden auf seine Züge, wie seine Bewegungen einen gewissen Einfluß ausüben, der, so lange er sich aus der ihm von selbst zufallenden Stellung nicht verdrängt, ebenso natürlich als berechtigt ist.

Unschöne, auf äußerlichen Effekt ausgehende Bewegungen, wie z. B. Hochwerfen der Hände, Schütteln und Zurückwerfen des Kopfes, Herumschütteln der Haare u. s. w. sind natürlich zu unterdrücken. Der Spieler muß Freiheit, Sicherheit und Liebe zu seiner Aufgabe an den Tag legen, die durch keine Befangenheit getrübt werden darf. Das graziöse Gestenspiel, das den Händen und Fingern eigen ist, darf sich frei gehen lassen.

Hauptaufgabe ist für den weiter vorgerückten Spieler, daß er auswendig vorträgt. Nur wenn der Gesichtssinn unbeschäftigt ist, und die Seele sich ausschließlich dem bei der Ausführung vornehmlich betheiligten Denken des Gehöres hingiebt, entfaltet sich die Innerlichkeit zu freiem Ausdruck, und das ganze Kunstwerk behält seinen geistig ätherischen Charakter. Ein auf das Notenblatt gefesselter Spieler ist nicht tief genug in den Inhalt eingelebt, und die ganze Production erinnert an die mühseligen Bedingungen der Materie, der sich die Poesie des Tonwerkes vor Allen zu entringen den Beruf hat.

Zweiter Abschnitt. Der Vortrag.

Zwölftes Kapitel.

Ueber den Antheil der Mechanik am Vortrage.

Der zweite Theil des hier vorliegenden Lehrstoffes behandelt das Klavierspiel von Seiten seiner geistigen Erfassung. Der erste gab die sinnlichen Vorbedingungen; vom ganzen Stoffe die *Elemente*.

Es wird hierbei — wie bereits im vierten Kapitel geschehen — noch einmal auf die nicht genügende Präcision des Sprachgebrauchs aufmerksam gemacht. Der begriffsmäßig denkende Verstand befindet sich stets in Verlegenheit, wenn er für Unterschiede, die sich nur um der Darstellung willen ergeben, nach Worten sucht. In Wahrheit ist das hier in zwei Abschnitte und mit verschiedener Ueberschrift Getrennte ein Einiges, Ganzes. Das Schöne ist nicht minder im Allgemeinen, als das Klavierspiel in seiner bescheidenen Sonderspähre ein organisch Zusammengehöriges, das alle Eigenschaften, die ihm zukommen, *zugleich* besitzt. Der wissenschaftliche Verstand begeht etwas der Wahrheit schlechthin Widersprechendes, wenn er das, was *zugleich in*- und *miteinander* besteht, *nacheinander* darstellt. Was er so auseinander zieht und vereinzelt hinstellt, hat im wirklichen Lebensverlaufe gar keine Existenz, es hat nur in subjectivem Sinne die Möglichkeit einer solchen, und ist in Wirklichkeit stets in die Vielheit der Atome zurück zu versetzen, aus denen die Abstraction es herausgenommen hat. Nur um der Genauigkeit des Erlernens willen ist die Trennung nothwendig. Die menschliche Fassungskraft ist einmal auf ein Nacheinander construirt.

Nach dieser Vorausschickung wird die Ueberschrift dieses Abschnittes ebenso berechtigt als unberechtigt erscheinen; das Erstere, weil die Mechanik

die Aufgabe des Klavierspiels allein nicht löst, und geistige Elemente noch hinzutreten müssen; das Zweite, weil die Mechanik überall, ja in der höchsten Aufgipfelung geistiger Phrasen, ein Hauptwort mitzureden hat. — Das Verhältniß zwischen Mechanik und Vortrag ist im Allgemeinen Folgendes.

Die Mechanik ist ein wesentlicher Theil des Vortrags; sie wohnt dem Begriffe des letzteren so untrennbar inne, wie der Begriff der Form dem Inhalte. Kein geistiges Element des Klavierspieles ist denkbar ohne den Bestand der Mechanik. Man kann sogar sagen die geistigen Anforderungen halten mit den technischen gleichen Schritt. Die Mechanik hat mehr als etwa die Bedeutsamkeit eines Materials, in welchem der bildende Künstler das Werk formt. Ist Lessing's Ausspruch schon bei der Malerei unwahr, daß Raphael ohne den Gebrauch seiner Hände das größte malerische Genie geblieben wäre, so findet die Phrase, daß der Vortrag oder der Ausdruck beim Klavierspiel die Hauptsache wäre, noch viel schwerer ihre Rechtfertigung. — Einmal ist die Mechanik das Material, in welchem der Spieler formt — ohne vollendetes Material giebt es kein vollendetes Kunstwerk. Zweitens ist die Mechanik selbst schon Kunstwerk, und steht in dem Bereiche der Klavierspielkunst viel höher, als etwa der Marmor in dem der Sculptur. Sie ist ein mit vieler Mühe und mit besonderer Einsicht präparirtes Material, zu dessen Ueberwindung nicht fremde Vermittelung und Handthierung herangezogen wird, sondern die ununterbrochene eigene künstlerische Lebenskraft, so daß sie ein integrirender Bestandtheil der physischen und seelischen Kräfte des Ausübenden werden muß. Sie ist ein glänzender Schatz, dessen mühsam gewonnene Glätte mit steter Sorgfalt vor dem leisesten Hauche eines rostigen Anfluges bewahrt werden muß. Dieses mechanische Material steht überdem in der Schwebe zwischen concreter Sinnlichkeit und Geistigkeit. Seine Theile liegen nicht räumlich neben einander, so daß die Phantasie darin wählen und davon herausnehmen kann; sie liegen in der Fähigkeit der künstlerischen Hand. Ihr Nerven- und Muskelgefühl muß so genau mit dem geistigen Bewußtsein verwachsen sein, daß sie jede auf eine bestimmte Lebensäußerung hingerichtete Thätigkeit genau nach dem Inhalte des Willens vollzieht. Die Formen liegen also nicht concret neben einander, sondern ideell in der geistigen Sphäre des Gedächtnisses und der physischen Geschicklichkeit. Aehnlich wie der Klang in der Schwebe zwischen Geist und Materie steht, so ist auch das mechanische Material, als ein der Seele und dem feinsten Nervenleben zugehöriger Stoff, aus der concreten Sinnlichkeit übergetreten

in jene halb übersinnliche Sphäre, in der die Tonkunst überhaupt ihr Leben hat.

Ferner unterscheidet sich die Mechanik von jedem anderen Materiale dadurch, daß sie in steter Lebendigkeit alle Lebenserscheinungen des Klavierspiels von Anfang an bis in die höchsten Regionen anschmiegend begleitet. Sie ist freilich auch ein Abstractum gewissermaßen, nämlich die Summe aller Grundformen, die in ihrem Schooße die Keime zu der unendlichen Fülle aller Bewegungsfälle enthält, welche das Leben des Klavierspiels ausmachen, aber in allen diesen einzelnen Fällen macht sie irgend eine in der abstracten Theorie nicht vorgekommene Besonderheit geltend, und stellt sich in eine Reihe mit in den Vordergrund, neben alle anderen geistigen Fragen. Jedes andere Kunstmaterial, einmal beschafft, überhebt den Künstler ähnlicher Sorge und gestattet ihm, sich ganz der Idee hinzugeben. Die Klaviermechanik drängt sich auf allen Standpunkten mit in die ersten Fragen ein. Unerbittlich schneidet sie jeder höheren Entwickelung den Eintritt ab, wofern sie nicht ihr volles Recht erfahren hat. Der Künstler kann auf ihr nie so sicher fußen, wie etwa der Maler auf Leinewand und Farbe, der Architekt auf Baumaterial, sondern muß in den geistigsten Höhepunkten einen Theil der vollen Kraft, der Rücksicht auf dieses Material widmen. Ein berühmter Gesanglehrer antwortete auf die Frage nach den Geheimnissen des Vortrags, die Stimmbildung umfasse neun und neunzig Hundertstheile des letzteren. Dieser Satz, auf das Klavierspiel übertragen, würde der Mechanik ein ähnliches Gewicht einräumen, und mag das Verhältniß in Zahlen auch vielleicht zu hoch veranschlagt, oder überhaupt nicht zu bestimmen sein, jedenfalls aber darf sich der Satz an die Spitze der Vortragslehre stellen, daß die Mechanik einen wesentlichen Theil derselben ausmacht.

Dieser Satz darf um so mehr betont werden, als eine nicht gründliche Erkenntniß des großen Publikums die Technik häufig unterschätzt, und beim Unterrichte Rücksichten auf den Vortrag verlangt, die ohne die erwähnten Vorbedingungen unmöglich erfüllt werden können. Damit hängt noch ein anderer Irrthum zusammen, nämlich die Unterschätzung der Mechanik als einer Sonderkunst inmitten der weiteren und allgemeineren Kunst des Spiels. So natürlich ein Weiterdrängen nach dem höchsten Inhalte hin erscheint, so ist es doch unrichtig, wenn die Empfindung für Schönes nur in dessen ideellster Erweiterung wach gehalten wird. So wenig Religiöses allein den Inhalt der Kunst ausmacht, sondern die Form der kleinsten Blume, die schwunghaften Linien eines

schön gebauten Thierkörpers, Farbe, Klang, Bewegung und Beleuchtung und dergleichen Sinnliches mehr, sich in dessen Reich eindrängen, so hat auch die Empfindung, bei allem Anrecht auf Bevorzugung der höheren Stufen, sich nicht den geringeren Ideen zu verschließen, und darf die Mechanik auch als Sonderkunst gegen die Mißachtung Protest einlegen, die ihr gemeiniglich zu Theil wird. Gerade sie ist die Errungenschaft mühevollen Fleißes, der Vortrag wird häufig angeboren, bedarf der geringeren Unterweisung, oder eignet sich vom Hören guter Musik häufig von selbst an.

Die Mechanik bleibt immer der schwierigere Theil, und welche Verschiedenheit herrscht je nach den Befähigungen der Hände in ihrer Gewinnung! Die Lehre des Vortrags fußt immer auf gleichen Prinzipien, bei der Mechanik muß der Lehrer oft angestrengt nachdenken, auf welchem Wege er übel disponirte Hände am schnellsten zum Ziele führt; und gleichwohl werden die äußersten Bemühungen häufig mit ungenügendem Erfolge belohnt. Wie oft ereignet sich der Fall, daß bei sonst regem Kunstgefühle der Schüler Alles was forte, piano, cresc., decresc., die tempi die Wahl der Klangfarben, die Accentuation u. s. w. betrifft, vortrefflich begreift, aber die einmal steife Hand, unnachgiebig allen einzelnen Vorzügen, die allernothwendigste Eigenschaft der Grazie, Leichtigkeit und des Flusses versagt. — Die Hand eines mit Talent begabten 6—7jährigen Kindes, und die einer erwachsenen Person von 16—20 Jahren, ungepflegt und ohne die Beihülfe geistigen Talentes, sind für die Lehrmethode der Mechanik ein ganz verschiedenes Material. Die Kinderhand wird das normale Bild abgeben, und an ihr sich der Gang der Methode in ihrer Folgerichtigkeit bewähren. Eine solche Hand hat die meiste Bildsamkeit, und was sie sich aneignet, bleibt wie etwas Angeborenes haften, indem es mit aufwächst und organischer Besitz der ganzen Persönlichkeit wird. Jede ältere Hand hat eine ungünstigere Disposition, auch kommt das Maaß des Talentes dabei mit in Rechnung. Beide Faktoren haben sehr verschiedene Verhältnisse zu einander. Zuweilen überwiegt die Geistigkeit und die Technik stellt sich ungeschickt an, zuweilen ist die Hand für alle Anforderungen der letzteren sehr anstellig, aber der musikalische Sinn kommt nicht zum Erwachen. Man kann sagen, es giebt ein rein technisches Talent. — Im Allgemeinen aber fehlt für beide Seiten, wenigstens bei der enormen Ausbreitung des Interesses für Klaviererlernung eine glückliche Disposition. Das Lehrfach hat es meist sehr schwer. Der beste pädagogische Rath besteht darin, daß der Lehrer nach der Beschaffenheit der geistigen und

technischen Anlagen sich einen Ueberschlag über den etwaigen Grad der Ausbildung machen müsse, dessen der Zögling fähig zu sein scheint, und darnach den Plan der Lehrmethode einzurichten habe. — Wo der Geist und technisches Geschick überwiegt, wird die Mechanik nicht in der ganzen Breite ihrer trockenen Formen vorzuführen, sondern die Literatur für den jedesmaligen Standpunkt reichhaltiger herbeizuziehen sein. Herrscht keine besondere Begabung, so wird, wenn die Vorzüge eines jugendlichen Alters vorliegen, der Versuch, ausführlich und genau das ganze mechanische Gebiet zu durchwandern, nicht zu unterlassen sein. Er ist immer noch der dankbarste. In vielen ungünstigen Fällen wird von vorn herein darauf zu verzichten sein, den ganzen Umfang der Technik zu lehren; für solche Beispiele gilt das Gesetz, daß der Anschlag mit dem Knöchelgelenk und Handgelenk als nothwendigste Elemente dargeboten werden müssen; ohne dieselbe ist gar kein Spiel möglich. Bei verständigen, älteren Zöglingen, welche aber auf eine Bildsamkeit der Hand verzichten müssen, sind die genannten Elemente versuchsweise wenigstens in Angriff zu nehmen, und vieles Andere mehr theoretisirend vorzutragen. Das Fehlerhafte ist in der Uebung von Handstücken nachträglich herauszuschaffen, wo eine eng zugemessene Lernzeit die Ausführlichkeit der trockenen Fingerübungen nicht gestattet. Der Lehrer muß einen Scharfblick haben, der im complicirtesten Griffe des Schülers die punktuellen Einzelheiten seiner Schwächen erkennt, und wo solch ein Scharfblick nachhilft, kann mancher Versäumniß in den Elementen auch auf diesem Wege nachgeholfen werden. Im Allgemeinen aber ist ein möglichst treuer Anschluß an die im vorigen Abschnitt gegebene Aufeinanderfolge zu empfehlen. Eine gute Methode überspringt nur im Ausnahmefalle ein Glied des Systems; sie entwickelt lieber Weniges gut, als daß sie Vieles darbietet und unvollendet läßt.

Nach diesen Erörterungen, welche die Wichtigkeit der Mechanik für den Vortrag hervorzuheben den Zweck hatten, wenden wir uns nun näher zur wirklichen Aufgabe.

Die ganze Mechanik drängte in ihren einfachen Formen, sowie in den zusammengesetzten, in Sinn und Umriß ihrer Bewegungen, in ihrem innersten Begriffe zur Klangerzeugung. Der nächste Schritt des Lehrsystems geht dahin, die Unterschiede in diesem nun in den Vordergrund tretenden Materiale nacheinander zu untersuchen. So sehr das Letztere bei der Mechanik Voraussetzung blieb, so mußte es doch zurückgestellt bleiben. Jetzt kehrt sich das Verhältniß um, die Mechanik ist Voraussetzung und die Lehre vertieft sich in die Bedeutungen des Tones.

Der gegenwärtige Standpunkt hat vor dem des ersten Theiles den Vortheil voraus, daß die von ihm ausgehende Voraussetzung gerechtfertigt erscheint, während sie dort als eine einstweilen ungetilgte, nachträglich zu lösende Schuld angenommen werden mußte. Schweift im ersten Theile der Blick über sein nächstes Object hinüber in ein noch unbekanntes und durch seine einstweilige Dunkelheit das Ganze in Spannung belassendes Gebiet, so wendet er sich jetzt mehr von der Höhe herab und schaut auf die in Rede stehende Voraussetzung mit dem Uebergewichte eines errungenen höheren Standpunktes.

Das musikalisch Schöne hat zu seinem Inhalte die freisinnig und geistig gegliederte Formidee, ausgedrückt im Klangmateriale, und außerdem eine gewisse Summe von Elementen, die symbolisch übergreift in poetisch mit dem Leben zusammenhängende Erscheinungen. Das Klavierspiel wird demnach die Aufgabe haben, in seiner Sphäre die nach beiden Seiten hin sich ergebenden Momente möglichst klar zu veranschaulichen, und zu diesem Zwecke müssen die letzteren der Reihe nach betrachtet werden.

Bevor aber die Lehre unmittelbar auf diese Aufgabe übergeht, hat sie noch eines Zwischengliedes zu gedenken, das sich zwischen die letztere und den technischen Theil einschiebt, und trotz dieser Stellung eine Wichtigkeit beansprucht, die nicht geringer ist als die der mechanischen Vorbedingungen, und sich als integrirender unerläßlicher Bestand durch die ganze Idee des Klavierspiels hindurchzieht.

Bevor nämlich das Material genauer untersucht werden kann, muß es überhaupt auch wirklich gewonnen sein; der hier gemeinte Gedanke bezieht sich mithin auf *Klarheit* und *Gewissenhaftigkeit* des Spiels. Die ganze Mechanik muß in allen ihren Theilen die höchste Zweckmäßigkeit, die innigste Zusammengehörigkeit von Ursache und Wirkung verrathen, keine Bewegung darf in ihrer charakteristischen Symbolik einflußlos auf den Ton bleiben, und die Deutlichkeit muß alle Elemente, bis in die schwindelndste Rapidität hinein kennzeichnen. Der Spieler muß nach der physischen Bildung auch psychologisch entwickelt werden. Er muß sein Gewissen zu einer strengen Richterin heranbilden, daß es bei Allem, was er giebt, sich keiner und nicht der kleinsten Versäumniß schuldig fühlt. Ausführung und Wille stehen hier in dem schwierigen Verhältnisse, das die Kunst im Gegensatze zu der Prosa des Lebens auszeichnet. Was der Gedanke will, das muß ausgeführt werden; das Ohr muß über jeden Ton gewissermaßen seine Quittung ausstellen. Weder darf der Finger mehr geben als der Inhalt des Willens fordert, noch hinter dieser Anforderung zurückbleiben. Die Idee der Mechanik

muß bis ins feinste Detail mit dem Klange Eins sein. Nervengefühl, Muskelspannung, Gelenk- und Gliedthätigkeit, und die der Seele über dies Alles innewohnende bewußte Kraftempfindung und Ausführung müssen so in den Organismus der Klaviatur eingelebt und aller Einzelheiten ihrer Bethätigungen in sich selber sicher sein, daß jede mechanische Bewegung nur in und mit der Klangerzeugung Sinn und Leben hat. — Hiermit sollen gymnastische Uebungen auf stummen Klaviaturen nicht untersagt sein; sie sind zur Auslösung schwerfälliger Gelenke, schon aus Rücksicht für die Empfindsamkeit des Gehörs, ein oft nicht zu umgehendes Mittel. Nur muß das dadurch gewonnene Resultat wieder im Zusammenhange mit dem lebendigen Klange geprüft, berichtigt und belebt werden. Es ist der Fall nicht selten, daß Finger mechanisch sehr geschmeidig erscheinen und auf dem lebendigen Terrain der Tastatur sich als unbeholfen erweisen. Die Hand ist kein Mechanismus in sich selber, sondern ein Zusammenleben mit den klingenden Tasten.

Die erste Regel heißt also: es darf beim Spielen nie ein Ton fehlen. Alles muß rein und deutlich zum Gehöre kommen, was auf den Noten steht. So lange nun diese Deutlichkeit sich selbst zunächst im Auge hat, ist es klar, daß sie von sonstiger Belebung und Schattirung einstweilen absieht und allen Atomen gleiche Berechtigung zuertheilt. Dies ist ein zweiter gleich wichtiger Punkt, der unter der Vorschrift der Egalität gewöhnlich verstanden wird.

Gleiche Stärke und Sicherheit müssen aber nicht nur objectiv allen Tönen innewohnen, sondern auch subjectiv muß das Sicherheitsgefühl sich auf alle Elemente erstrecken. Es wurde früher erwähnt, daß das letztere durch die Regel häufiger Wiederholungen, von denen zuletzt jede gleich vollendet sein muß, am besten gebildet wird. Dazu muß hinsichtlich des Kraftmaaßes eine etwas starke Tongebung festgehalten werden, die sich auf alle Theile gleichmäßig erstrecken soll.

Mit diesen Regeln hängt die strenge Forderung einer genauen Kenntniß aller Notenschriftzeichen zusammen. Die letzteren umfassen einen nicht unerheblichen Theil der Klavierwissenschaft, und werden gemeiniglich unrichtiger Weise nur nebenher gelehrt. Es ist zur näheren Kenntnißnahme auf das erste Kapitel im zweiten Bande von Köhlers systematischer Lehrmethode für Klavierspiel und Musik hinzuweisen.

Wo der Schüler ein Zeichen nicht versteht, muß er sogleich Auskunft verlangen. Ein gewissenhafter Vergleich des Sichtbaren und Hörbaren gehört zu den strengsten Forderungen, und kann die Fahrlässigkeit

der Lernenden nicht nachhaltig genug unterdrückt werden. Die Kenntniß der letzteren erstreckt sich häufig nicht einmal auf Noten und Pausen in ihrem ganzen Umfange, und welche große Summe von Zeichen besteht außer diesen. Besonders unentbehrlich für die Darstellung älterer Musik ist die Bekanntschaft mit den sogenannten Manieren, und ist zu diesem Zwecke auf den im dritten Kapitel dieses Werkes gegebenen Auszug aus Türk's Schule zu verweisen. Die letztere ist die ausführlichste Quelle für die älteren Verzierungen, und muß neben Köhlers Werke, das in diesem Punkte nicht ausreicht, zu Rathe gezogen werden. Ihr ästhetischer Werth ist nicht eben hoch zu veranschlagen, doch ertheilt ihnen das historische Interesse Bedeutung. Es läßt sich ihre zuweilen übermäßig häufige Anwendung, die etwas Monotones, kleinlich Geziertes hat, oft gar nicht in Einklang bringen mit dem hohen Geiste der Alten, und kann einerseits nur aus der Unfähigkeit der alten Instrumente im Markiren mancher Hauptnoten erklärt werden, andererseits aber als eine Geschmacklosigkeit nicht in Abrede gestellt werden. In neuerer Zeit werden die meisten Verzierungen in Noten ausgeschrieben, nur der Doppelschlag, Schneller und Triller behalten ihre Zeichen.

Dreizehntes Kapitel.

Vom Rhythmus im Allgemeinen und der Kunst des Takthaltens.

Das Bild, welches aus einer deutlichen und gewissenhaften Ausführung der auf dem Notenblatte vorhandenen Zeichen entsteht, ist noch ungeformtes Material. Die Mechanik allein vermag keineswegs die Formen in einem einigermaßen ihrem Verstande entsprechenden Umrisse wiederzugeben, wenn sie nicht von einer wesentlichen geistigen Eigenschaft geleitet wird. Dieses wesentlich Hinzukommende, worauf im ersten Abschnitte nur andeutungsweise eingegangen werden konnte, ist der Rhythmus. Die bloße Deutlichkeit der Klanggebung stellt zwar ein in seinem inneren Kerne gediegenes Material hin, aber dasselbe entbehrt aller Form, und vermag in diesem Zustande noch kein Kunstwerk zu veranschaulichen. Was von Anfang an Voraussetzung bleiben mußte, mag jetzt in eingehenderer Besprechung nachgeholt werden.

Keine Kunst bildet den Rhythmus so vorherrschend, so vielseitig und lebendig aus wie die Musik. Obwohl er in keiner Kunstsphäre fehlt, so tritt er doch am Eindringlichsten da vor die Anschauung, wo das Material in seiner sinnlichen Stofflichkeit entweder keine oder nur eine einseitige Aufnahme objectiver Ideen aus dem Bereiche des Lebens gestattet, und durch seine Natur gezwungen wird, dem empfangenden Geiste überwiegend rhythmische Elemente darzubieten. Dies trifft vor Allem die Baukunst und nächst ihr die Tonkunst. Die Musik hat aber vor jener zweierlei voraus — sie reicht vielseitiger in die Beziehungen zum objectiven Leben hinein, und bildet auch den Rhythmus noch feinsinniger aus. Sie ist vor Allem die Kunst, welche die Idee der Ordnung, des Gesetzes, des Einen im Vielen durchführt. Dies ist der Inhalt der rhythmischen Schönheit.

Was den musikalischen Rhythmus vom architektonischen unterscheidet, ist der Reiz der flüssigen Lebendigkeit. Was in der Architektur fest einchrystallisirt, compakt, starr ausgeprägt ist, schwebt in der Tonkunst auf den luftigen Schwingen des Tones dahin. So können die tektonischen Formen auch nicht den Lebensstrom des Seelenergusses symbolisiren. Das Tastbare verhält sich zu dem Hörbaren in gewissem Sinne wie Prosa zu Poesie. Je mehr die empfangende Subjectivität aus ihrem geistigen Hintergrunde zu der objectiven Erscheinung hinzuzugeben gezwungen wird, um so ideeller, poetischer wird der Genuß. Der tektonische Rhythmus legt sich in ein Material, das sich wegen der Entfernung, in der es genossen werden muß, nur in große Gliederungen theilt. Soll das Eine im Vielen durchblicken, so ist auf eine Besichtigung in nächster Nähe nicht zu rechnen. Jenes prägt sich nur in der Totalübersicht über ein System großer Linienverhältnisse zweckmäßig aus. Die musikalische Rhythmik ist von der Entfernung bei weitem unabhängiger. So lange das Tonbild überhaupt in dem Bereiche des Sinnes liegt, offenbart es seine rhythmische Feinheit im vollen Umfange. Die letztere hat einen geistähnlichen Charakter, und verhält sich zur tektonischen wie die zarten Athemzüge des Seelenlebens zum tastbar oder meßbar Concreten. Das Gefühl theilt und spaltet die Zeitlängen, in denen es lebt, bis ins Unendliche, bis an die Grenze, wo die Sinnlichkeit aufhört. Die Vibration ist charakteristische Eigenschaft des musikalischen Materials. Der einfache Ton ist eine Regularität unendlich vieler nur in Summen wahrnehmbarer Schwingungen. Die Idee des Rhythmus lebt aber auch hierin schon. In der Vereinigung der Töne bleibt das vibrirende, fein zitternde Schwingungsleben erhalten. Im Allge-

meinen bleibt es in dem elementaren Tonreize unverändert und wird durch alle Künstlichkeit der Formgebung nicht neutralisirt; im weiteren Fortgange künstlerischer Thätigkeit wird aber auch in der Aufeinanderfolge verschiedener Töne eine so feinflüssige, kleingegliederte Rhythmik entfaltet, daß hier annähernd zum zweiten Male etwas der Vibration Aehnliches entsteht. — Zu einer solchen Subtilität entfaltet sich in keinem anderen Kunstgebiete der Rhythmus. — In der lebensvollen Anschmiegsamkeit, in dem sogenannten Flusse ihrer Glieder hat gleichfalls die Musik vor der Architektur Vieles voraus. Großgliedrig, monumental, in physischer Nebeneinanderstellung offenbaren in der letzteren die Theile ihren Zusammenhang; einigt sie auch die Identität der Linien stellenweise zum Flusse, zieht die Idee des Ganzen die Theile in einen gewissen Schwung, so fehlt doch den einzelnen Elementen die überfließende Beweglichkeit der Individualität, die Wärme des eigenen Lebens. Das Stimmennetz hingegen in der Musik ist wie fließendes Geäder, wie Gedankenfäden, die sich begegnen, durchkreuzen, verständigen, wie Willensergüsse, die im lebhaftesten Verkehre mit einander demselben Ziele zuwallen. Der architektonische Rhythmus repräsentirt vergangene Triebkräfte, wie sie sich an den Grundelementen des planetarischen Stoffes abgelagert haben; der musikalische ist immer die gegenwärtige Lebendigkeit des innersten psychischen Lebens.

Es genüge, aus der allgemeinen Musikästhetik hier diesen kleinen Abschnitt angeführt zu haben. (Vergl. ausführlicher des Verfassers Schrift: „Das musikalisch Schöne", drittes Kapitel.) Das Klavier ist nun das Instrument, welches unter allen den musikalischen Rhythmus am reichhaltigsten darstellt. Selbst die Orgel, so machtvoll und orchestral ihre gewaltigen Organe im Schwunge der wunderbarsten Polyphonie die Rhythmik ausprägen, muß hierin dem Klaviere nachstehen, da ihr ernster Charakter die Feingliedrigkeit und Rapidität der Brillanz nicht zuläßt. Das Klavier umfaßt die Rhythmik der Orgelliteratur mit in seinem Gebiete, weist aber außerdem die Volubilität in eigener charakteristischer Vollendung auf. Auch vom Orchester ist es (vergl. das erste Kapitel) unterschieden durch den Umfang und die Ausdauer des kleingegliederten rhythmischen Passagenelementes. Jenes vermag das Element der volubilen Schnelligkeit, wegen der vielen Stimmen gebührenden Rücksicht, nicht in dem Umfange aufzunehmen wie das Pianoforte. In Coloratur, Glanz und Figurenpracht steht das letztere einzig da, und giebt dem Rhythmus in allen Formen, besonders aber in den weit ausgeworfenen Strecken einfacherer Tonfolgen, die höchste Ausbildung.

Der Klavierspieler soll der Aufgabe, diese Arten der rhythmischen Entfaltung in allen Verhältnissen auf das Bestimmteste darzustellen, gewachsen sein; kann auch kein Tonkünstler des taktischen Elementes in ganzer Vollkommenheit entbehren, so ist der Pianist doch berufen, vor Allen der feinste Rhythmiker zu sein. Schon die Aufgabe, etwas Ganzes zu geben, oder dasselbe in den vielseitigsten Verhältnissen zu Gesang und anderen Instrumenten in der Bedeutung des Leitenden, Stamm und Disposition Angebenden zu behaupten, deuten darauf hin. Die Bildung des Klavierschülers stellt von Anfang an den Rhythmus unabweislich unter die ersten Anforderungen, wie dies schon im Zusammenspiel beider Hände begründet ist. Diese rhythmische Grundlage ist Bedingung jeder weiteren Entwickelung, und zieht sich durch den ganzen Lebenslauf des Spielers. Die sogenannte Ausdrucksfreiheit ist nur da wahrhaft wirksam, wo die feste Taktgrundlage durchschimmert; überdem wird von jener, selbst unter den Händen größter Meister, nur ein mäßiger Gebrauch gemacht, und ist dieselbe beim Schüler völlig zu unterdrücken, so lange das reguläre Taktgefühl unsicher ist.

Die Kunst der Rhythmik von ihren Elementen an bis in ihre feinste und freieste Entwickelung zu verfolgen, ist ein beträchtlicher Theil der allgemeinen Musikwissenschaft. Ist der Lernende behufs einer umfassenden Erkenntniß dieses wichtigen Abschnittes auch an die letztere zu verweisen, so mag es doch nicht überflüssig erscheinen, einen Theil des Hauptsächlichsten hier zu vergegenwärtigen, und besonders damit methodische Fingerzeige zu verbinden. Diese Aufgabe erledigt sich um so leichter, als Methodisches und Begriffliches in Eins fallen.

Die Kunst, den Rhythmus eines musikalischen Werkes richtig darzustellen, faßt sich im populären Sprachgebrauche in der Aufgabe zusammen: *Der Spieler soll Takt halten.* Zwar ist Rhythmus im Großen und Ganzen mehr als das bloße Takthalten — die Kunst der Accentuation gehört wesentlich zu seinem Begriffe, und im weitesten Sinne drückt er sich in der Disposition des Ganzen, in der Proportionalität der Gliederungen aus. Das Letztere bezieht sich für den Spieler auf sein *theoretisches Erkennen*, Taktiren und Accentuiren aber gehören der nothwendigen *praktischen* Ausführung.

Die beiden letzteren Seiten, besonders das richtige Taktiren, ist die allerelementarste Grundlage, das Accentuiren reicht schon in eine tiefere Geistigkeit des Rhythmus hinein. Mit der Kenntniß beider wird

der höchste Ausdruck desselben, der sich auf das Ganze des Werkes bezieht, praktisch von selbst gewonnen.

Erst im Sinne einer höheren Anforderung wird das theoretische Bewußtsein der Formenlehre außerdem dem Spieler zur Pflicht gemacht. — Der Anfang wird also mit der Lehre des Taktirens gemacht.

Zuvörderst muß hier die Bemerkung vorangeschickt werden, daß eine umfassende Theorie des musikalischen Rhythmus in der Literatur fehlt. Schätzenswerthe Abhandlungen neuerer Zeit (z. B. das zweite Kapitel in Köhlers oben genanntem Werke) über dies Material sind mehr abstract, mehr theoretisch als praktisch gehalten, ältere Werke über die Kunst des Zählens sind so verschollen und waren überdem zu wenig theoretisch und wissenschaftlich abgefaßt, so daß die Lücke in der Literatur fühlbar bleibt. Das Bedürfniß geht nach einem Werkchen, welches unter dem oben genannten Titel: Die musikalische Rhythmik theoretisch und praktisch, wissenschaftlich und methodisch dem leider so weit verbreiteten Uebel der Taktlosigkeit entgegentritt. Es sei hier gestattet mit einigen Andeutungen in den ungefähren Gang eines solchen einzuleiten.

Wie das körperliche Volumen raumausfüllend, so ist der Ton zeitausfüllend. Er unterscheidet sich aber von der Dimension sichtbarer Körper dadurch, daß er für den ersten Moment nur in einer Richtung, nämlich in der Längenausdehnung in die Sinne fällt, während jene in drei Dimensionen, in Länge, Höhe, Tiefe vom Auge erfaßt werden. Zwar fallen dem Tone auch räumliche Eigenschaften zu, nämlich Höhe und Tiefe seiner Lage und Verschiedenheit in der Stärke seines Volumens; doch stehen diese nicht im ersten Momente der Perception, und außerdem tragen sie die Unsicherheit einer Uebertragung ursprünglicher Sinneserfahrung in ein anderes Gebiet an sich, das nicht ganz präcis den Verhältnissen des ersten entspricht. Für den ersten rhythmischen Begriff des Tones kann es mithin ohne Weiteres gestattet sein, den letzteren sich als eine gleichmäßig starke, in gerader Richtung fortlaufende Linie vorzustellen.

Die erste rhythmische That ist die Theilung dieser Linie in lauter gleiche Abschnitte. Das in dieser Weise Reguläre, durch Gleichheit Identische bildet ja auch in der Mathematik, Physik, Logik den ersten Begriff.

Der Anfangspunkt jedes neuen Abschnittes dieser zunächst ins Unbestimmte fortlaufenden Linie versinnlicht den Eintritt ein- und desselben gleich langen Tones, dessen Wiederkehr ebenso ins Unbestimmte ver-

längert gedacht wird. — Die sich aus diesem einfachsten Falle ergebende Uebung würde sich in zwei gesonderte Aufgaben theilen lassen. Der Schüler soll nämlich durch erneuten Anschlag auf dem Tische oder durch Taktiren mit der Hand u. dergl. den Eintritt des Tones bezeichnen, seine Darstellung selbst aber durch Singen übernehmen. Die ersten Keime musikalischen Denkens liegen im Gesange, und wäre eigentlich jede dem Klavierspiel nothwendige Vorbildung in Singeübungen vorzunehmen.

Die Entfernung von zwei aufeinander folgenden Toneintritten ist nun entweder durch einen continuirlich ausgehaltenen Ton auszufüllen, oder durch eine kürzere, in dieser Verkürzung aber immer gleich lang zu haltende Klanggebung zu bezeichnen, und der übrige Theil der genannten Entfernung durch entsprechend genaue Ausdauer im Schweigen auszuhalten. Jede dieser Aufgaben hat für den im Takte Unsicheren ihre besondere Schwierigkeit. Die erste aber versinnlicht die Gleichtheilung des Tonvolumens, die zweite die des Zeitvolumens, als rhythmisches Element, und diese Begriffe müssen in der Anschauung ebenso sehr als identisch, wie als verschieden, in dieser Verschiedenheit aber als coordinirt angesehen werden. Jedenfalls ist die zweite Uebung die spätere, da sie dem ursprünglichen Begriffe der Tonlinie den der linearen Unterbrechung hinzufügt. Der Schüler, der zuerst von der Note ausging, wird in der zweiten Aufgabe mit der Pause bekannt gemacht.

Die Bildung gleicher Zeit- oder Tonlängen ist die erste zu erwerbende Kenntniß. Die spätere Taktschwierigkeit und Unsicherheit im Zählen beruhen oft lediglich auf dem ungenügenden Verständniß dieses Elementes. Es kann nicht genug darauf gedrungen werden, dem Schüler die in Rede stehende Fähigkeit in allen möglichen Formen tief einzuprägen. Er kann z. B. bloß durch Klopfen die Eintritte von sonst lautlosen Zeitlängen bezeichnen, oder eine Zahlenreihe in gemessener Entfernung ihrer Glieder hersagen. Der Lehrer mag ihm sodann die Aufgabe stellen, nur die erste und letzte Zahl laut auszusprechen, die rhythmische Thätigkeit mag die übrigen in lautlosem Denken vertheilen. Der Lehrer corrigirt den Ausspruch der letzten Zahl durch ein „Richtig" oder „Zufrüh" oder „Zuspät." Solche Lehrstunden kann mehrere Mitglieder vereinigen; die gegenseitige Spannung wird die Aufmerksamkeit auf rhythmische Präcision erhöhen. Die rhythmische Gleichmessung kann aber noch in anderen Formen geübt werden, z. B. im Marschiren, Exerciren und gymnastischen Bewegungen aller Art. Das projectirte Werk über den musikalischen Rhythmus könnte als Einleitung eine umfassende

Reihe rhythmischer Studien entwerfen, die sich vom musikalischen Klange überhaupt noch frei halten. — Es läßt sich in der bloßen gymnastischen Kunst der Körperbewegungen eine Rhythmik entfalten, die sich der in den Tönen niedergelegten bis auf wenige Grade nähert. Einfache und polyphone Bewegungsthätigkeiten in allen Taktarten, markirt durch Schritt und Wendung, lassen sich im bloßen Turnen darstellen. — Voraussetzung bleibt dabei natürlich die Theilnahme Vieler an einer Lehrstunde, eine in die Beziehung zur Musik zu versetzende und demgemäß zu reformirende Beschaffenheit der gymnastischen Uebungen. Den vielseitigen Ansprüchen der Bildung gegenüber würde eine dergestaltige Vereinigung zweier Aufgaben wünschenswerth erscheinen müssen. Die meisten im späteren Klavierunterricht Anstoß erregenden Taktverhältnisse wären durch Zurückführung der Vorstellung auf die Turnübungen einer schnelleren Ueberwindung sicher.

Der Uebergang zum Piano wäre durch wiederholten Anschlag *desselben* Tones zu vermitteln und würde längere Zeit hindurch in dieser Beschränkung durchzuführen sein, damit die Gehörschärfe auf *ein* Element concentrirt bliebe, und nicht durch Hinzutritt verschiedener sich theilte.

Ist die Bildung gleicher Längen gesichert, so geht die zweite Aufgabe dahin, ungleiche Verhältnisse zu treffen. Die einfachsten bestehen in der Proportionalität von 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4; der Weg, welcher zur sicheren Bildung derselben führt, spaltet sich abermals in zwei Richtungen, von denen jede besonders als Aufgabe erfaßt werden kann, die sich aber später zu einer einzigen verbinden und ergänzen müssen. Die genannten Verhältnisse sind nämlich entweder durch Multiplication oder Division der ursprünglichen Zeitlänge zu erreichen.

Der Lehrer befasse sich zuvörderst mit dem ersten Falle. Der Schüler soll durch bloßes Klopfen, oder durch Anschlag auf der Taste, Zeitlängen markiren, die das Doppelte, Dreifache, Vierfache der ursprünglich festgesetzten Länge ausdrücken. — Diese Aufgabe gestattet schon eine Reihe klingender Uebungen, wofern der Lehrer den vom Schüler angeschlagenen Ton begleitet. Die Art und Weise der Begleitung kann in verschiedener Form das rhythmische Denken des Zöglings erleichtern oder zu ganz selbstständiger Thätigkeit zwingen.

Umgekehrt ist nun die Ergänzung dieser Aufgabe durch Theilung vorzunehmen. Die ursprünglich angenommene Maaßeinheit soll halbirt werden; es soll also das Urtheil in der Vergleichung einer doppelten Geschwindigkeit mit der einfachen hier ebenso geschärft werden, wie vorher in dem Vergleich einer halben Geschwindigkeit mit der ursprünglichen

ganzen. Hierauf wird zu der dreifachen, einfachen u. s. w. übergegangen. Der Lehrer vergesse aber nicht, daß jeder einzelne Fall eine Summe von Uebungen erfordert. Angenommen, der Begriff der Note und Pause sei absolvirt, da er oben bereits eingeleitet wurde, so ist für solche Schüler, die von vorn angefangen haben, die Kenntniß der schriftlichen Zeichen fortan fest zu entwickeln, und von den Uebungen, die bisher ohne Noten vorgenommen wurden, abzusehen. Nur im Falle absonderlicher Begriffsschwerfälligkeit ist von dem schriftlichen Zeichen wieder auf die Vorübungen zurückzugehen. — Für die soeben bezeichneten Schüler sowohl, als auch für diejenigen, welche bereits anderweitige Kenntnisse des Klavierspiels besitzen, aber im Takte schwach sind, und an diesem Cursus gesondert Theil nehmen, gilt von nun an die Regel, daß bei jedem Spiele von Noten *laut* zu zählen sei. Die ursprüngliche Maaßeinheit erhält je nach Umständen eine oder mehrere Zahlen; die Sylbe e kann bei schnelleren Noten später, in der allgemein bekannten Weise, zur Hülfe eingeschoben werden, um auch die kleineren Eintheilungen zu markiren.

Unabweislich drängt sich bei den so weit vorgeschrittenen Kenntnissen der Begriff des Taktstrichs und der Perioden, Abschnitte, Sätze ꝛc. ein. — Die unendlich fortlaufende Vielheit von Zeit- oder Tonlängen bedarf zu ihrer Uebersicht wiederum neuer Eintheilungen. Der Ton begränzt zwar inmitten der unendlichen Leere der Zeit einen bestimmten Abschnitt, aber die Summe solcher aneinander gereihter Töne giebt ein ähnliches unübersehbares Abstractum ab, wie die absolute Zeit, und bedarf noch mehrerer Eintheilungsprinzipe, um den Gehörssinn, dem vor der absoluten Vielheit schwindelt, in diesem Gewirre zurecht zu weisen.

Der *Taktstrich* ist hier das erste Maaß, das Einheit in die Vielheit bringt. Der Takt im engeren Sinne ist eine Wiederkehr stets gleicher Zeitlängen, die sich für den hier vorliegenden Gang stufenweise mit denjenigen Geschwindigkeitsverhältnissen von Notenbewegungen erfüllen können, welche bisher zur Sprache kamen. Da aber auch eine ins Unendliche fortlaufende Taktreihe die Ermüdung des inmitten der Vielheit nach einheitlichem Anhalte verlangenden Geistes hervorrufen würde, so bedarf es neuer Abschnitte. Die einfachsten bestehen in Gruppirungen von 4, oder 8, oder 2 mal 4 und 2 mal 8 Takten, und sind für die ersten Uebungen auf längere Zeit hinreichend.

Die bis hierher erworbenen Elemente gestatten also kleine rhythmische Sätze in etwa folgendem Metrum:

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8. ꝛc.

Im ersten und zweiten Beispiele genügt ein lautes Zählen der Zahlen 1 und 2. Im dritten werden drei, wo Viertel vorkommen vier Zahlen ausgesprochen.

Jetzt kommt ein neuer Punkt zur Betrachtung. Es wurde bisher vorausgesetzt, daß das Taktiren auf einem und demselben Tone geschah. Dieser Fall mußte sich natürlich da am folgereichsten erweisen, wo die Taktunsicherheit bedeutend war, oder der Schüler von vorn angefangen hatte. Für die große Zahl der übrigen Fälle läßt sich annehmen, daß der Lehrer Verbindungen unter mehreren Tönen hie und da schon wird zugelassen haben. — Für den methodischen Gang in strengster Bedeutung ist aber hier der eigentliche Ort, wo sich das Hinzuziehen mehrerer Töne an das Bisherige anknüpft. Ein genaues System gestattet keinen Sprung, und so ist denn darauf aufmerksam zu machen, daß nunmehr ein neues Kapitel in das Element der Melodie und des wirklich musikalischen Satzes einführt. Dieser Schritt ist natürlich wesentlich.

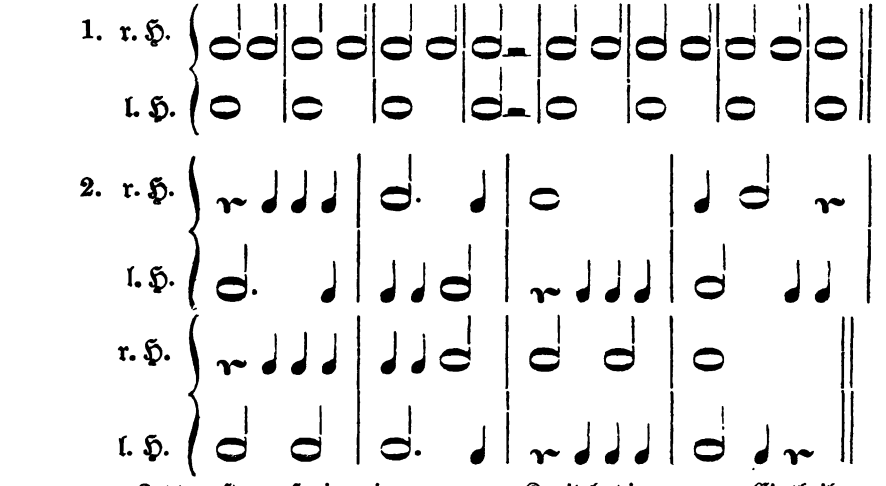
Seine Anknüpfung an den vorigen Theil mag so geschehen, daß die daselbst theils vom Lehrer, theils vom Schüler entworfenen metrischen

Beispiele nunmehr mit melodiösen Gedanken anstatt mit ein und demselben Klange erfüllt werden müssen.

Es sei gestattet, fortan nur kurz den Gang der weiteren Methodik anzudeuten.

Der soeben bezeichnete Standpunkt ist durch zahlreiche Beispiele zu befestigen. Die Vorstellung von einem linearen Verhältniß der fortlaufenden Zeitlängen wird aufrecht erhalten bleiben, jedoch hört die ursprüngliche Einfachheit auf. Die Unterschiede von Höhe und Tiefe im Klange erwecken unwillkürlich neben der einfachen Zeitlinie noch einen Begriff von anderer Natur. Da das ganze Tonelement aber in der Schwebe steht zwischen Sinnlichkeit und Uebersinnlichkeit, so ist es schwer, Anschauungen, die dem rein Sinnlichen entnommen sind, in präciser Bedeutung auf diese Sphäre zu übertragen. Die Ausdrücke Höhe und Tiefe des Tones deuten auf räumliche Vorstellungen. Diese Art der Räumlichkeit ist aber schwer mit der bisherigen Anschauung zu vereinigen, besonders wenn Töne gebunden aneinander treten. In der einen Hälfte ihres sinnlichen Reizes scheint solche Tonreihe die Vorstellung einer Linie festzuhalten, auf der andern Seite scheint es, als ob der jedesmal höhere Ton in eine Linienrichtung einspringt, die mit der ersten parallel geht, aber höher liegt. Doch sträubt sich wieder die Innigkeit der Tonverbindung gegen die Vorstellung des Einspringens in eine andere Räumlichkeit. Die Bindung erscheint immer wie ein Fluß in einer Linie. Unabweislich fordert aber der gleichzeitige Klang zusammenstimmender Töne zu der Vorstellung räumlicher Uebereinanderstellung auf. Dies sind Widersprüche, welche der Bestimmtheit der Anschauung allerdings Eintrag thun; gelöst werden sie auch nicht durch die Vorstellung einer verschiedenen Färbung der linearen Dimension oder verschiedenen Volumens. Jene muß den Klangfarben der verschiedenen Instrumente, diese den verschiedenen Tonstärken aufbewahrt bleiben, obwohl auf der andern Seite nicht geleugnet werden kann, daß der höhere Ton mit der helleren Farbe und dem dünneren Volumen, der tiefere mit der dunkleren Farbe und dickerem Volumen namhafte Analogien aufweisen kann. — Dergleichen dem Denken des Lehrers sich darbietende Widersprüche sind natürlich dem Schüler fern zu halten, und seine Vorstellung so lange als möglich an den in gerader Linie fortrollenden Strom der Töne anzulehnen, der im Allgemeinen das Bild bunt schillernder Beweglichkeit und verschiedener Breitenausdehnung anregt, im Einzelnen aber weder nach Farbe noch nach Räumlichkeit eine bestimmte Abzeichnung zuläßt.

Sobald ein größerer Umfang von Tönen in die früheren metrischen Beispiele eingetreten ist, wird das Zusammenspiel beider Hände in der Verschiedenheit seiner Verhältnisse den nächsten Fortschritt bilden. Bisher spielte eine Hand allein, später mit der anderen im Octaveneinklange. Jetzt werden in stufenweiser Steigerung die einfachsten Verhältnisse zu zusammengesetzter Metrik verbunden. Will die Methodik hier praktisch verfahren, so hat sie eine große Reihe von Beispielen zu entwerfen, von denen wir zwei anführen wollen. Das erste konnte den Anfang bilden, das zweite sich unter den letzteren vorfinden.



Jetzt erst muß in einem neuen Kapitel die ganze Eintheilung aller Noten und Pausen, sowie der verschiedenen Taktarten mitgetheilt werden. Jene ist ein Gegenstand, der, so leicht er dem guten Rechner erscheint, dem Klavierschüler oft viel Schwierigkeiten macht, besonders wo die arithmetische Bildung nicht genügend vorausgegangen, wie dies bei Kindern häufig der Fall ist. — Unter solchen Umständen sind Rechenstunden zwischen die Musikstunden einzuschieben, und dürften solche auch manchem vorgerückten Schüler heilsam sein. Denn es kommt nicht nur darauf an, die durch einfache Halbirung entstehenden Bruchverhältnisse bis zu $^1/_{128}$ geläufig bilden, sondern auch die Werthverhältnisse jedes einzelnen Gliedes zu jedem beliebigen anderen schnell bestimmen zu können. Zu diesem Zwecke ist eine Reihe von Tabellen vom Schüler selbst anzufertigen, und in einem besonders dazu angelegten Hefte aneinander zu stellen. Die erste umfaßt eine genaue Uebersicht der durch Halbirung entstehenden Noten von der ganzen an bis zu den Hundertachtundzwanzigtheilen. Die zweite eine gleiche über die entsprechenden Pausen.

Eine dritte, die durch Triolen entstehende auf Dreitheilung beruhende, von der ganzen an bis zu den Hundertachtundzwanzigtheilen. Eine vierte, die Uebersicht aller Notenwerthe, die durch Hinzufügung eines Punktes an die bisher kennen gelernten Noten entstehen. Eine fünfte giebt eine ähnliche Uebersicht über die Noten mit zwei Punkten. Die zuletzt genannten beiden Tabellen können sich unter Umständen auch zu vier erweitern, wofern der Schüler an den Trioleneintheilungen mit einem oder zwei Punkten besonderen Anstoß findet. — Es ist nun aber keineswegs genügend, jede einzelne der hier bezeichneten Tabellen und die Werthverhältnisse ihrer Bestandtheile unter sich geläufig auswendig zu wissen; eine neue Anforderung geht dahin, die Elemente jeder Tabelle auch in ihren Werthverhältnissen zu denen jeder anderen mit Sicherheit bestimmen zu können. Eine Frage wie folgende: „Wie verhalten sich die Geschwindigkeiten von einer Achtelnote mit zwei Punkten zu Vier- undsechzigtheilen in Triolen, würde auch manchem guten Rechner einige Secunden des Nachdenkens abnöthigen. In solchen Verhältnissen muß der Schüler aber genau bewandert sein, und es ist zweckmäßiger, in besonderen Rechenstunden solcherlei Kenntniß zusammenhängend und gründlich zu erwecken, als sie nebenhergehend in den Musikstunden zu berühren, wo sie gewöhnlich nach einiger Zeit wieder entschwunden sind.

Ist diese Gesammtübersicht der Noten- und Pausenverhältnisse, sowie der verschiedenen Taktarten zu lebendiger Anschauung gelangt, so müssen die musikalischen Notenbeispiele ihren Fortgang nehmen. Die jetzt in Aussicht stehende — vor allen umfangreichste — Reihe kleiner musikalischer Sätze näher auszuführen, unterläßt nun der hier so weit gegebene Abriß, und macht nur noch einmal darauf aufmerksam, daß behufs eines vollkommenen Systems kein Element zu überspringen ist, daß zuerst Achtelnoten u. s. f. mit dem bisherigen zu verbinden sind, und so durch alle Einzelheiten fortgeschritten wird, bis das bunte Bild ungehemmten Notenlebens in seiner Vollkommenheit entsteht. Zum Beschluß wähle der rhythmische Cursus Adagiosätze aus Beethovens und Hummels Werken, oder andere Abschnitte von complicirter Eintheilung.

Es sei hier noch einmal wiederholt, daß die Bildung der Taktsicherheit ein Element ist, welches von Anfang an bis an die letzten Aufgaben des Klavierspiels fortwährend durchgeführt werden muß, und keineswegs bei gutem Verständniß in einer solchen Ausschließlichkeit das Interesse des Lernenden auf seine vereinzelte Aufgabe hinzuleiten hat. In solchem Falle wird nur bruchstückweise ein oder der andere Abschnitt vorzutragen sein. Wo aber einmal das Taktgefühl unsicher

scheint, wird die Theorie in ihrer ganzen Ausdehnung nebst den praktischen Beispielen gesondert in den Lehrstunden vorzunehmen sein, und läßt sich erwarten, daß selbst die schwerfälligsten Fassungsgaben zu einigem rhythmischen Verständniß gelangen werden, wenngleich es nicht verschwiegen werden darf, daß die Aufgabe, auf solche zu wirken, unter allen die undankbarste bleibt. Jenes Gefühl, das wie ein unsichtbares Uhrwerk in der Brust pendelartig taktirt, ist ein Vorzug, der Wenigen zu Theil wird, und zu dessen Gewinnung die psychischen Kräfte sehr verschieden organisirt sind. Die Einen sind reizempfänglich für Alles, was in das Gebiet des Rhythmus fällt, beobachten und lernen aus eigenem Instinkte. Das sind die, welche oben als Talente mit angeborenem Takte bezeichnet wurden. Andere müssen sich anstrengen, um die Gleichheit zweier Zeitlängen abmessen zu können, und es gelingt oft den besten Bemühungen nicht. Diese beobachten aus freiem Instinkte gar nichts, und es ist die mühselige Aufgabe des Lehrers, in den wenigen Lehrstunden das in Thätigkeit zu bringen, was zu seiner Vollkommenheit so sehr viel eigener Uebung bedarf. Unglücklicherweise stehen die sonstigen Fähigkeiten solcher Schüler oft in keinem viel besseren Verhältnisse, und einsichtslose oder unbemittelte Eltern würden sich nicht dazu entschließen, für Musik dreifach so viel Unterrichtsstunden ansetzen zu wollen, als gemeiniglich die Sitte bestimmt, in welchem Falle aber mit größerer Zuverlässigkeit auf die Erweckung des rhythmischen Gefühls gerechnet werden könnte.

Zum Schluß dieses Kapitels sei es noch einmal gestattet, den alten Ausspruch: „der Takt sei die Seele der Musik", zu betonen, und jedes Klavierspiel als eine Verkennung seiner künstlerischen Bestimmung zu bezeichnen, wo diese wichtigste aller Eigenschaften nicht auf das Strengste begrundlagt ist.

Für Geübte wie Ungeübte mögen folgende Regeln gewissenhafte Beachtung erfahren. Sie enthalten in Kürze den allgemein gültigen Inhalt dessen, was die Methoden in ihren noch so verschiedenen Mitteln und Wegen als Leitfaden benutzen können, um den Takt zu bilden.

1) Der Schüler zählt laut, oder wo sein Sprachorgan leicht angegriffen ist, mit leiser Stimme, aber deutlicher Bewegung der Lippen.

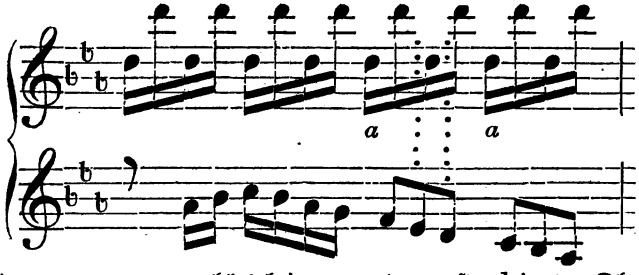
2) Bei jedem neu vorgelegten Stücke wird im Anfange des Studirens der Takt in möglichst viele Maaßeinheiten zerlegt, besonders in langsamem Tempo. Bei $^4/_4$-Takt z. B. in $^8/_8$, möglicherweise $^{16}/_{16}$. Es ist dabei gleichgültig, ob die Zahlen so weit wirklich durchgezählt werden, oder die Viertel als Grundpfeiler allein ihre Zahlen erhalten,

und Sylben anderer Art, z. B. e, ene u. dergl. (wie in alter Zeit vorgeschlagen wurde), dazwischen ausgesprochen werden.

3) Der Schüler bestimme selbst jeder Note ihren Platz innerhalb des einmal festgesetzten Zählverfahrens, und umgekehrt jeder Zahl oder Sylbe, die er ausspricht innerhalb der vorliegenden Noten eines Taktes. Er muß mit Schnelligkeit die Frage, wo Zahl 1, 2, 3 u. s. w. eintrifft, oder wo irgend welche kleine Note hingehört, beantworten können. Bei schwerer Anlage kann er sogar mit Hülfe eines Bleistiftes sich die Eintheilung klar machen.

4) Ueberall ist darauf zu sehen, daß die ausgesprochenen Sylben gleiche Entfernung haben. Oft zählt der Schüler sehr gewissenhaft, beachtet aber nicht, daß er ungleiche Zeitlängen bildet.

5) Die Verhältnisse der Schnelligkeit verschiedener Notengattungen müssen aufs Deutlichste empfunden und besonders die der Verdoppelung, Verdreifachung u. s. w. immer wieder von Neuem klar gemacht werden. Die Vertheilung von 2 Noten auf 3, oder 4 auf 3 bedürfen besonderer Anschaulichkeit. Wo alles Erklären und Vorspielen nicht hilft, erreicht oft eine kleine Ungenauigkeit das Richtige, oder enthält eine nicht erwähnenswerthe Abweichung vom Normalen. Ein Beispiel giebt Beethovens Finale in Op. 10. C-moll in der Stelle:

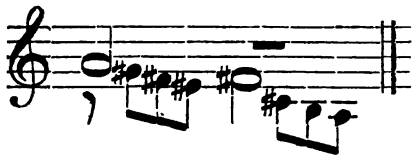


Genau genommen gehört bei a nur das erste d in der Oberstimme, auf f in der unteren. Von den übrigen Noten fällt keine auf die andere. Der Lehrer kann aber allenfalls die letzten Noten oben und unten in jeder Figur zusammen spielen lassen, besonders wo der Schüler sich schwer anstellt. In schnellem Tempo ist die Abweichung nicht wahrnehmbar.

6) Es muß sowohl bei allen schwierigeren mehrstimmigen Sätzen, als auch beim Zusammenspiel beider Hände bei einfacheren Sachen, darauf gesehen werden, daß der Schüler jede Stimme in ihrer Zusammengehörigkeit und Selbstständigkeit auffaßt, gliedert und rhythmisch denkt. Es muß genau bestimmt werden, wo etwas zusammentrifft. Der

Lehrer frage hier wie lange jede Note daure, oder bis zu welcher anderen Note ihr Werth gelte, und der Schüler hüte sich eine Stimme mit der andern zu verwechseln, wie dies so oft geschieht.

Beispiel:



Wie oft kommt der Irrthum vor, daß der Schüler gis erst eintreten lassen will, nachdem die halbe Note a ganz ausgehalten worden ist. Derselbe muß genau wissen, daß a bis zur halben Taktpause gilt, die spätere halbe Note fis bis zum Ende des Taktes, und nicht etwa bis cis. Jede Stimme muß in ihrer Selbstständigkeit rhythmisirt und daneben doch jeder Punkt gewußt werden, wo mehrere Noten zusammentreffen.

7) Geht ein längerer Abschnitt oder ein ganzes Stück in dieser Weise taktfest, so kommt als zweite Entwickelungsstufe eine Verringerung der gezählten Maaßeinheiten; also wird z. B. bei $^6/_8$-Takt jetzt 2 gezählt, während früher alle 6 Achtel durchgezählt wurden, beim $^4/_4$-Takt werden nunmehr $^4/_4$ und nicht mehr $^8/_8$, später sogar bei schnellem Tempo nur $^2/_2$ gezählt u. s. f. Je weniger Zahlen festgesetzt werden, um so weiter ist die taktische Entwickelung vorgeschritten.

8) Bei vollkommener Sicherheit wird das laute Zählen eingestellt. Dieser Standpunkt bezeichnet die letzte Entwickelungsstufe des Studiums bei einem Stücke.

9) Dies Verfahren wird bei jeder Composition (Etüde oder Stück) so lange beobachtet, bis der Schüler so viel Sicherheit verräth, daß ihm hie und da eine Abkürzung desselben gestattet werden kann. In manchen Fällen wird ihm das laute Zählen sogleich zu erlassen sein, in anderen nur bei schwierigeren Stellen erneuert werden müssen.

Es darf schließlich nicht unerwähnt bleiben, daß das laute Zählen, seinen Einfluß auf den Takt abgerechnet, auch noch technische und psychische Vortheile gewährt. Bei Schülern bestätigt die Erfahrung, daß Alles, was mit lautem Zählen eingeübt wird, egaler, kerniger, abgerundeter klingt, und daß der Spieler eine sehr erklärliche, bedeutendere Sicherheit über sein Stück erhält, als ohne jenes Zählen. — Seine Kräfte werden zu angestrengterer Thätigkeit aufgefordert, und hört das

laute Zählen im letzten Entwickelungsstadium auf, so wird das Spielgefühl, selbst den schwersten Aufgaben gegenüber, in Folge der Erleichterung und Entfesselung Sicherheit besitzen. Dies beruht auf dem so oft angewendeten methodischen Grundsatze, daß jede Aufgabe leicht erscheint, wenn sie durch erschwertere und vergrößerte Anforderungen vorbereitet wurde. Die Theilung der Aufmerksamkeit in zwei so scharf — bei aller Einheit — contrastirende Richtungen, gewinnt dem Spielgefühl einen festen Anhalt, dem Gewinde der Töne ein Spalier gleichsam, an welchem sie entlang ranken. — Gesprochene Rhythmen sind sinnlicher als gedachte, nichts ist aber dem Innerlichen erwünschter, besonders inmitten eines so vagen Elementes, als ein Anhalt an etwas Aeußerlichem. —

Vierzehntes Kapitel.

Die Accentuation.

Der Spieler, welcher die im Vorigen gestellten Anforderungen erfüllt, fügt zu der deutlichen und gewissenhaften Klanggebung, als den noch früher angeführten Elementen, diejenige Eigenschaft hinzu, welche dem Material die Form giebt. Das Kunstwerk, das unter seinen Fingern erstehen soll, hatte in der Mechanik sein Material, im Takte seine Form erhalten, es bedarf jetzt der feineren Linien, die seinem Antlitz Ausdruck verleihen.

Die bisher dem Kunstwerk ertheilte Gliederung erschöpft keineswegs den geistigen Gehalt, den es aufzunehmen die Fähigkeit hat. — Die Phantasie tränkt ihr Werk so lange mit neuem Geist, bis die Materie dasjenige Leben in vollkommener Fülle aufgenommen hat, zu dem sie organisirt ist. Sie muß sich in ihrer sinnlichen Schönheit nicht allein darbieten, sondern darüber hinaus in eine höhere geistähnlichere Region verweisen. Mannigfaltigkeit in der Einheit ist das Leben, ist der Geist des Werkes.

Die bloße Taktirung inmitten des bunten Gewirres der Notenwerthe ist nur die Auseinanderlegung des musikalischen Lebens in Zahlen, in der einen Hälfte quantitativer Eigenschaften. Dasselbe pulsirt auch in der Kraft, in dynamischen Verhältnissen; und diese ergänzen sich mit

jenen. Ihr Inhalt ist aber geistigerer Natur; er tritt bereits aus dem rein Quantitativen über in das Qualitative.

Das dynamische Hervortreten des Rhythmus geschieht im Accent. Die bloßen Zahlenverhältnisse sind noch zu monoton. — Wie vorher die in ihrer Lautlosigkeit öde Zeitlänge durch Töne unterbrochen und abgegrenzt wurde, wie hierauf die Monotonie egaler Maaßeinheiten inmitten des Tongewirres zu Abschnitten und Einschnitten hindrängte, so erscheint auch das Tongewebe in diesem Zustande noch zu einförmig. Das Gehör läßt sich nur in den ersten Momenten von den Reizen der Klänge und ihrer Eintheilungen fesseln, bald erlahmt es, da seine denkende Kraft nicht genug Bethätigung erhält. Außerdem ermüdet es auch in Folge seiner physischen Organisation. Das Ohr empfindet bei lauten, gleich starken Tönen bald ein ähnliches Flimmern und Schwanken wie das Auge, wenn es auf eine Fläche schaut, die mit lauter Mustern von egal starken oder schwachen Linien bedeckt ist, oder auf eine Schrift von sehr regulärem Aussehen, aber ohne alle Grundstriche.

Der Accent hat den Zweck, das Ohr über die Disposition der Tonformen und ihre Verwandtschaft mit dem sprachlichen Inhalte zurecht zu weisen, außerdem aber noch, es über die vorher besprochenen einfachsten rhythmischen Theilungen klar zu machen. Wie diese vorher angegeben wurden, markirten sie sich nur dem abstracten Denken, oder dem Auge auf dem Notenblatte durch Taktstriche. Sollen sie dem eigentlichen Musikorgane vernehmlich werden, so müssen sie durch stärkere Betonung der betreffenden Noten hervorgehoben werden, und dies ist Sache des Accentes.

Die hier dem Accent zufallende Aufgabe, theilt sich somit in zwei besondere. Die zuletzt genannte, welche die Rhythmik in ihren einfachen Taktverhältnissen dem Gehöre klar zu machen hat, ist Sache des sogenannten metrischen oder taktischen Accentes. Die andere später zu betrachtende, welche das Tongewebe nach Analogie sprachlicher Redeformen gliedert, fällt dem declamatorischen Accente zu.

Dieser metrische Accent trifft am schärfsten auf die erste Note jedes Taktes, da der Eintritt des dem Ganzen zu Grunde liegenden einheitlichen Maaßes naturgemäß die klarste Darstellung fordert. In einem Takte, der nur aus zwei halben Noten besteht, wird also ein Uebergewicht der Tonstärke, und sei es noch so gering, auf die erste fallen. Im dreitheiligen Takte hat ebenfalls die erste Note ein solches, und die beiden anderen sind unbetont.

Wenn in einem Takte viele Noten vorkommen, entstehen noch Unter-

accente. Diese sind nicht so stark als die vorher bezeichneten, und treffen auf die Einschnitte, die sich naturgemäß aus der arithmetischen Zusammensetzung des Taktes ergeben. So hat also der $^4/_4$-Takt noch in der Mitte, beim Eintritt des dritten Viertels, der $^6/_8$-Takt beim vierten Achtel, der $^9/_8$-Takt auf dem vierten und siebenten Achtel, der $^{12}/_8$-Takt auf dem vierten, siebenten und zehnten Achtel Unteraccente. In je mehr Noten der Takt getheilt ist, um so mehr stellt sich das Bedürfniß für die Häufung der Unteraccente heraus, und treten auch diese wieder in ein gewisses Rangverhältniß stärkerer und schwächerer Betonung. So wird ein $^4/_4$-Takt, der in Sechzehntheile zerlegt ist, auf jeder ersten von vier Noten einen Accent erhalten. Die stärkste Tongebung fällt aber auf das erste Viertel, nächst diesem auf das dritte, weil sich in jenem der Anfang, in diesem die Mitte des Taktes darstellt. Das zweite und vierte werden schwächer erhalten. Will man auch zwischen diesen noch unterscheiden, so würde der Accent des zweiten Viertels noch stärker sein als der des vierten, sowie der denkende Verstand auch im $^3/_4$-Takt dem zweiten Viertel noch mehr Gewicht ertheilen möchte als dem dritten. Im $^6/_8$-Takte wird bei schneller und gehäufter Notenfolge genau genommen auf jedes Achtel ein Accent fallen, am stärksten aber beim ersten und vierten hervortreten. Im $^9/_8$, $^{12}/_8$-Takte wird sich unter ähnlichen Verhältnissen Aehnliches herausstellen. (Man vergl. Köhlers systemat. Lehrmethode für Klavier und Musik. 2. Theil. S. 114—117.)

Diese Art der Accentuation ist logisch und natürlich. Es ist für die Praxis und ihre Durchführung nur eine Bemerkung hinzuzufügen. Im Allgemeinen ist auf die deutliche Hörbarkeit jedes Accentes zu dringen. Oft fühlt der Spieler in den Fingern den Accent, aber der Hörer nimmt ihn noch nicht wahr; in solchem Falle ist die Kraft der Finger noch mehr herauszufordern. Andererseits ist auch nicht zu vergessen, daß die dem theoretischen Verstande zugänglichen Unterschiede in der Abwägung der Unteraccente auch für die Praxis im Anfange normale Anforderung bleiben, und besonders beim langsamen Einüben in scharfer Sonderung beachtet und ausgeführt werden müssen. Aber der Spieler gehe hierin, namentlich wenn das Stück Fluß und schnelleren Schwung bekommt, nicht zu weit, namentlich hüte er sich vor der Anschauung, daß eine nur ganz scharfe, in die Ohren springende Betonung den Zweck der Accentuation erfüllt. So wenig oben eine zu leise gebilligt wurde, eben so wenig muß das Wesen des accentlichen Rhythmus in

einem grellen Auftrage gesucht werden. Vielmehr liegt es im feinsten Nervengefühl der Fingerspitze, oft mehr im Gedanken der Empfindung als im sinnlichen Ausdrucke.

Die Accentuation hat nur hie und da ein Recht auf ganz nachdrückliche Darstellung. Im Allgemeinen darf sie sich eben so wenig in den Vordergrund drängen, wie beim Vortrage eines Gedichtes das Scandiren der Versfüße. Zwar wurzelt das Wesen der Musik viel stärker im Sinnlichen, als das der Poesie; aber gerade deshalb drängt sie alle Momente, die einer höheren Geistigkeit angehören, in den Vordergrund, und läßt den Accent nur in zweiter Linie durchblicken. Sie hat den Zug nach der Poesie hin so tief in sich, daß sie Alles, was die Denkfreiheit der sprachlichen Phrase symbolisch ausdrückt, voran hinstellt. Der Accent ist ihr nur etwa so, wie der Pulsschlag, der beim Händedruck aus der Hand des Freundes hinüberzittert in die Hand des anderen. Der Gedanke dieser sinnlichen Geste ist ein ganz anderer; ein herzinniges inhaltvolles Symbol; inmitten desselben mahnt nur auf Momente die Stofflichkeit an ihre Existenz. Der Accent ist ein Gewürz von starkem Aroma, ein Grad zu viel raubt dem Ganzen den poetischen Duft seines Geschmackes; fein und verdeckt muß er aus der Fülle inhaltvollerer Eigenschaften durchschimmern.

Dies gilt zunächst vom metrischen Accente. Der declamatorische hat eine andere Berechtigung.

Das Gesagte erleidet aber auch in Bezug auf jenen seine Ausnahmen. Auch eine derbe metrische Rhythmik hat zu Zeiten ihr Recht, es kommt ganz auf den Charakter an; nicht blos erfordern Weisen, die den Tanz begleiten, eine prägnant in die Ohren springende Accentuation; das Große, Heroische, Feurige, Majestätische beruht wesentlich auf einer solchen. Aber das rein Schöne, als der allgemeine Lebensausdruck der Musik, wie jeder anderen Kunst, erfordert für den metrischen Accent jenes zurückhaltende Maaß, das allemal der Stofflichkeit innewohnen muß, wo höhere Eigenschaften noch zu beachten sind.

Der Finger wird also bei Beachtung der Gradunterschiede in der Accentuation eben so sehr seiner markigsten Kraft bedürfen, als andererseits der höchsten Feinheit des Tastgefühls, da er oft nur mit dem leisesten Uebergewichte, mit einem Hauche markiren muß. Zuweilen wird der Spieler den Accent mehr denken und empfinden, seinen Ausdruck geradezu der geheimnißvollen Sympathie des Fingers mit der Taste, der er innigst eingelebt ist, überlassen müssen, um das Gedachte so fein

als möglich wiederzugeben. Der Ton ist unter den sinnlichen Stoffen der feinste, und das gebildete Gehör versteht die zartesten Abstufungen des Klanges.

Was die praktische Anwendung des metrischen Accentes betrifft, so ist hierüber Folgendes zu bemerken.

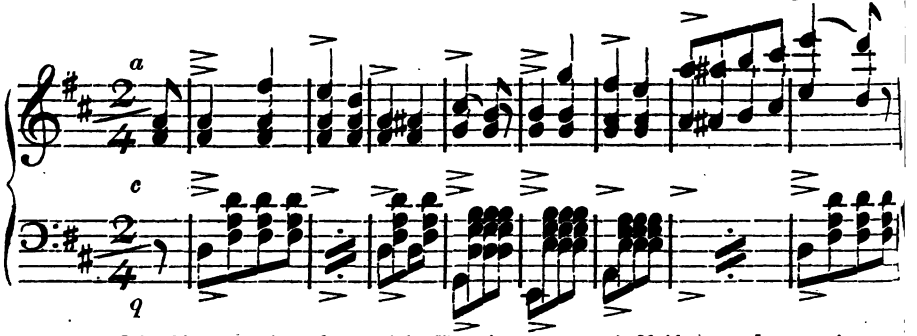
In wenigen Compositionen wird der Accent gleichmäßig von Anfang bis zu Ende durchzuführen sein, meistentheils wird er mit accentlosen Stellen abwechseln; denn auch bei ihm ist der egale Gleichklang der Gefahr der Ermüdung und Monotonie bloßgestellt. Indeß giebt es allerdings Tonstücke, deren Inhalt ihn in fast egaler Gleichmäßigkeit fordern kann, wo eine gewisse kernige Kraft und heitere Stimmung in kurzem Bilde vorgeführt werden soll. Zunächst würden Etüden anzuführen sein, in denen ein rein *technischer* Zweck mit dem Accente verbunden ist.

Solchen schließt sich ferner der große Umfang der *charaktervollen* Etüden, Präludien und kurzen Stücke an, wie deren Czerny, Cramer, Clementi, Kontski u. A. geschaffen haben. Ein Theil derselben ist zwar auch vorwiegend der mechanischen Bildung bestimmt, vereinigt aber damit den Vorzug einer präcisen, man könnte sagen epigrammatischen Inhaltlichkeit. Da geht der Accent von Anfang bis zu Ende mit Regularität durch, wie ein Pendelschlag, und erhält seine volle Wirkung, wie er das Maaß seiner Tonfülle je nach seiner Stellung als Haupt- oder Unteraccent nüancirt. Hiermit hängt freilich genau das Variiren der allgemeinen Tonstärke zusammen, mit welcher auch das Maaß der Accentuation Schritt hält; über diese wird weiter unten Näheres angegeben werden. — Die erste Etüde von Cramer, die zweite von Clementi, in dessen Gradus, das C-moll-Präludium von Bach sind treffende Beispiele für reguläre ununterbrochene Accentgebung, die eben so sehr ästhetisch als technisch zum Vortrage gehört.

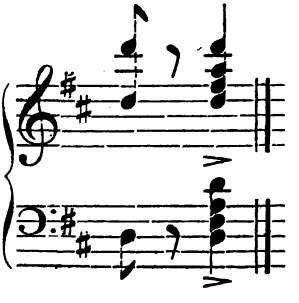
Ein anderer Theil von Compositionen hat den überwiegendsten Theil seines Inhaltes geradezu in dem metrischen Rhythmus, und zieht alle anderen Momente, so geistvoll sie auch sein mögen, in die belebende Macht des Gleichschlages mit hinein. Dies ist der Tanz. Dieser befindet sich compositorisch in ganz ähnlichen Verhältnissen wie die vorige Gattung. Er huldigt entweder ausschließlich dem äußerlichen Zweck, ob zwar dieser nicht der Technik der Finger, sondern der der Füße gilt, oder ist ein mehr lyrisches, oder geistvolles epigrammatisches Tonbild, das von dem unmittelbaren sinnlichen Objekt ausgeht und darüber den Geist einer dichterischen Stimmung verbreitet. (Chopin, Stephen Heller, Liszt.) Die Grundform bleibt aber das gleichmäßig Rhythmische, und

ist unter den mannigfaltigsten Gewandungen erkennbar. In den Tänzen der ersten Gattung beobachtet besonders der Baß beim Eintritt jedes neuen Taktes einen mehr oder minder starken Accent. Diese Färbung des Tonstückes, ertheilt ihm bei einer rein dem Aeußerlichen gewidmeten Bestimmung, oft allein schon seinen spirituosen Reiz. Die Kraft der Accente wird zwar auch hier variirt, aber dieselben behalten selbst in dieser Variation eine gewisse Regularität, welche wiederkehrt. — Eine Hauptregel bestimmt den metrischen Accenten da, wo sie Abschnitte beginnen oder beschließen, das größte Gewicht, und ist somit selbst unter den Hauptaccenten nach dem Verhältniß dieser Gruppen ein ähnliches Gesetz herrschend wie zwischen Haupt- und Unteraccent in demselben Takte. Dies gilt selbst von Compositionen edelster Gattung.

Eine geschmackvolle Auffassung wird auch bei Tänzen, die rein dem Aeußerlichen bestimmt sind, Abwechselung in die Accente bringen, und mag hier einer der bekanntesten Galoppe als Beispiel angeführt werden.



Die Accentuation kann sich für eine der drei Reihen a, b, c mit gleichem Rechte entscheiden. Die Reihe b ist die einfachste, die a hebt die Satzabschnitte besser hervor, die Reihe c giebt das meiste Leben, indem sie die allgemeine Gleichförmigkeit noch mehr unterbricht. Der Spieler wird bei der Wiederkehr der Theile jedesmal eine andere Reihe wählen können; am Ende des sechzehntaktigen ersten Theiles wird der Hauptaccent auf das zweite Viertel fallen:



Bei solchen Tänzen fallen die Accente in der Oberstimme und Unterstimme gewöhnlich zugleich, und modificiren sich auch gemeinschaftlich. Doch macht die Walzerliteratur eine vielfache Ausnahme, indem die sangartige Weise besserer Schreiber, wie Strauß, Lanner, Gungl, oft eine declamatorische Feinheit der Accentuation gestattet.

Schmiegt sich das Tanzstück mehr dem Klaviercharakter an als dem orchestralen, bewegt sich eine Stimmreihe, wie z. B. in Chopins Des-dur-Walzer Op. 64. oben in geschmackvollen Verschlingungen perlender Klavierläufe, so wird sich die Accentuation in aller Feinheit mehr auf die Oberstimme beschränken, die Bässe deuten das Tänzelnde nur fernher an; nur zuweilen bricht einmal die derbere Sinnenlust in einem vereinzelten Fortissimoaccent hervor, wie z. B. bei der Wiederkehr des ersten Theiles oben genannten Walzers nach den Trillern, verflüchtigt sich aber sogleich wieder in den Hauch der allgemeinen zarteren Grazie, die das ganze Bild durchweht. Aehnliches wird sich in allen gehaltvolleren Klaviercompositionen dieser Art vorfinden. — Abwechselung innerhalb der allgemeineren Einheit ist erste Kunstregel, und keine Kunst ist so auf dieses Gesetz hingewiesen als die Tonkunst. Gerade weil sie der bestimmten Objectivität entbehrt, verlangen die allgemeinen Kunstregeln um so strengere Beachtung.

So muß denn auch schon in den metrischen Accenten das Prinzip der Abwechselung, für welche obige Beispiele einen andeutungsweisen Fingerzeig enthielten, in seiner Berechnung durchgeführt werden. Der Spieler muß mit angestrengtem Nachdenken alle Fälle erwägen, und seinen Vortrag schon in dem einfachen metrischen Accente mannigfach gestalten.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauche werden die mit dem eben besprochenen Accente zu versehenden Theile im Takte: gute, die accentlosen: schlechte Takttheile genannt. Der ursprüngliche und natürliche Gedanke nämlich bestimmt, wo es sich um Noten verschiedener Art in einem Takte handelt, wie bemerkt, denjenigen, die den Anfang, die Mitte oder einen Haupttheil bezeichnen, das größere Gewicht, und in Folge dessen den Accent; dies sind die guten Takttheile. Sie haben die Bedeutung eines Kernes oder eines Ansatzpunktes, an welchem sich das Schwächere als Ausläufer derselben Idee anreiht. Ein Ding ist ja an sich nichts, es bedarf des Gegensatzes anderer, um seine Eigenschaften klar zu machen. — Es kann nun aber der Fall eintreten, daß sich die

Accentordnung umkehrt und die schlechten Takttheile betont, die guten unbetont sind. Diese Art der Accentuation könnte man negativ nennen, im Gegensatz gegen die vorige positive. Hier haben die vorangegangenen Theile ihre Beziehung auf das Folgende, die Accente haben eine rückwärts gerichtete Geltung; sie sind auch Kern und Ansatzpunkt, aber nicht für etwas darauf Folgendes, sondern Vorangehendes.

Aesthetisch ist diese Art der Accentuation wohl begründet. Nicht das in idealer Unveränderlichkeit Normale und Reguläre ist Geist der Lebendigkeit. Gerade das Auseinandertreten der Norm in die Zersplitterung des Individuellen, in das directe Gegentheil, bezeichnet die letztere. Das Abnorme ist das wahre Leben. Weder Consonanz noch geometrisches Ideal, noch der in geradliniger Fronte seine Proportionalität zeigende ruhende Menschenkörper sind die eigentliche Schönheit; sie enthalten nur den Keim. Alle diese Begriffe müssen in die Dissonanz der verschlungensten Formengebilde, und letztere namentlich in die Mannigfaltigkeit der bewegten Gesten auseinander treten. Das Durchleuchten der Einheit inmitten der Mannigfaltigkeit ist um so wirksamer je mehr die letztere ihren Inhalt aufzeigt.

So wird denn auch der normale Rhythmus zerrissen, in Conflikte und Unregelmäßigkeiten geführt, sein consonirendes Verhältniß in Dissonanz. Dies ist der Sinn des negativen Accentes.

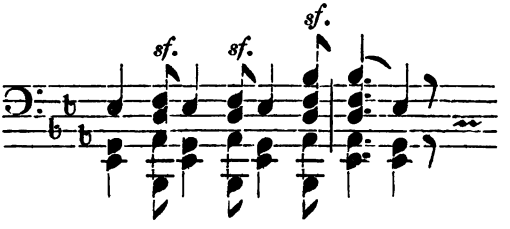
Das Prinzip der Abwechselung und Mannigfaltigkeit ist so weit reichend, daß fast keine Composition ohne solche irreguläre oder negative Accente existirt. Der einfache Galopp, der oben als Beispiel angeführt wurde, schloß im sechzehnten Takte mit einem solchen. Und es ist für die praktische Ausführung sogar die Regel aufzustellen, daß der Nachdruck stärker auf die negativen als auf die positiven metrischen Accente zu legen ist. Die letzteren markiren sich oft von selbst dem Gefühle durch die natürliche Stelle, die sie im Takte einnehmen. Einmal eingeleitet durch ein- oder zweimaliges Betonen einiger Takte, fließen sie dem Bewußtsein von selbst in diesem Sinne fort, auch ohne besondere Hervorhebung. — Die negativen Accente aber, als das dem Gefühle zunächst nicht von selbst Verständliche, bedürfen doppelter Betonung.

Will man in den verschiedenen Arten der eben besprochenen Accente Unterschiede bilden, so lassen sich drei Fälle von gesonderter Beschaffenheit anführen.

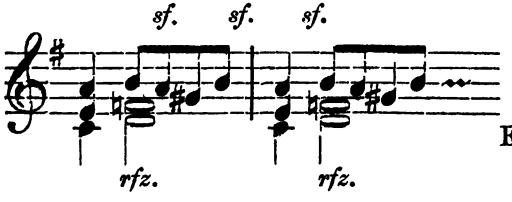
1) Zuvörderst ist es ein einzelner Ton, der im Flusse der Gedanken, ohne durch besondere Länge ausgezeichnet zu sein, hervortritt, wobei es gleichbedeutend ist, ob er im Sinne der bloßen metrischen

Abwechſelung oder der Declamation, über welche weiter unten gehandelt wird, die Regularität unterbricht. Der Componiſt zeigt durch die bekannten Accentzeichen > oder sf, oder sfz ſolche Töne an. Ein treffendes Beiſpiel findet ſich im Anhange des Andantethemas, im Mittelſatze von Beethovens Sonate in G-dur Op. 14., wo regulär die Accentuation auf die geraden, alſo ſchlechten Takttheile gelegt wird. Erklärlich iſt dieſe Irregularität durch die rhythmiſche Monotonie, die im ganzen Gange des Themas herrſcht.

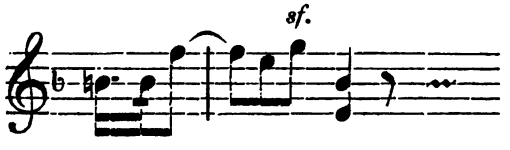
Aehnliche Fälle finden ſich an folgenden Stellen



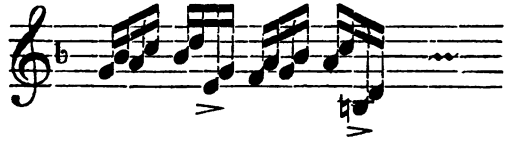
Beethoven
Adagio
Op. 22.



Beethoven
zweiter Satz
Op. 14.
E-dur-Sonate



Beethoven
Adagio
Op. 53.

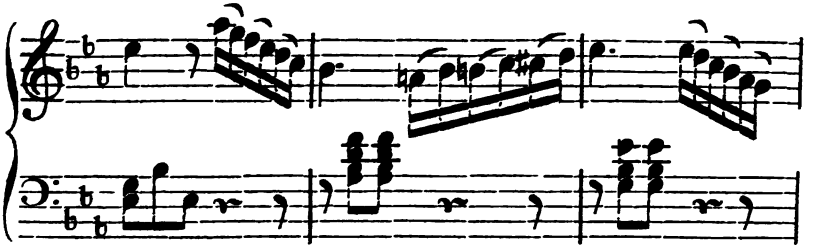


Clementi
Gradus ad
Parnassum
I. No. 2.

An dieſen Fall reihen ſich alle die Beiſpiele an, in welchen ein kleiner Bindebogen, der zwei ungleich benannte Noten, von denen die zweite nicht länger als die erſte iſt, verbindet, und welcher auf ſchlechte Takttheile eintritt. — Nach einer bekannten Regel erhält in dieſem Falle die erſte Note des Bogens eine ſtarke Betonung, und die zweite wird durch leiſeſtes Fingerſpitzenſtaccato abgezogen.

Die klaſſiſchen Componiſten haben überhaupt durch dieſe Art der

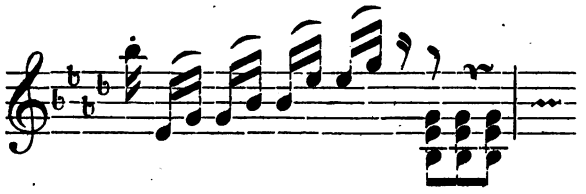
Tonverknüpfung sehr häufig Feinheit und Grazie in passagenartigen wie melodiösen Stimmreihen anzubringen verstanden. In der That erinnert die hüpfende Bewegung so feiner Tonelemente an eine tänzelnde Koketterie graziösester Art, und steht noch heute dem die Alten interpretirenden Spieler die Freiheit zu, im Sinne der eben bezeichneten Auffassung, an geeigneten Stellen diese Bogen sich hinzu zu denken, auch wo sie vom Componisten nicht hingesetzt wurden, und demgemäß vorzutragen. So kann der Anhang der ersten Bagatelle von Beethoven Op. 33. mit dieser Nüancirung versehen werden, und wird die betreffende Stelle dem reizend naiven und in holder Unschuld so anziehenden Charakter der ganzen Composition dadurch vollkommen entsprechen.



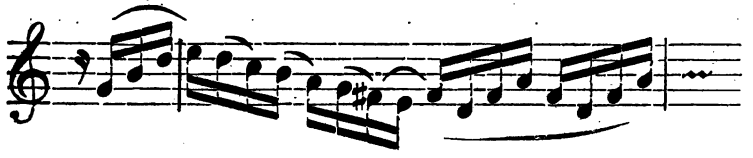
Die darauf folgende Antwortstelle des Basses wird natürlich des Contrastes und der Mannigfaltigkeit halber anders, nämlich fest und gebunden vorzutragen sein.

Trifft nun solch ein Bindebogen auf schlechte Takttheile, so wird das Pikante der dadurch entstehenden Rhythmik noch erhöht. Die Beispiele dieser Accentuation sind wohl eben so häufig als die soeben erwähnten regulären. Der Spieler hat darauf zu achten, daß er inmitten der Doppelsinnigkeit einer solchen Rhythmik die eigentliche Regularität derselben im Bewußtsein streng wach erhält, und dem Hörer an geeigneter Stelle gleichfalls wieder in Erinnerung bringt. Zuweilen genügt ein leisester Fingerzeig, in anderen Fällen bedarf es schärferer Kundgebung. Es kommt auf den Geist der Composition an. Schumann's Werke haben in den verschränkten Rhythmen oft einen überwiegenden Theil ihres poetischen Gehaltes. Ungestüme Gewalten treiben das Gefühl zu scheinbar ganz formlosen Ergüssen; und doch muß hie und da ein feiner Fingerdruck die Einheit der Regularität dem Hörer zum Bewußtsein bringen. Die Klassiker halten in Klaviersachen wenigstens den normalen rhythmischen Faden ein wenig fester in der Hand, und der Spieler hat sein Denken in diesem Punkte nicht in einer so aufgereizten Spannung zu erhalten. Das Reguläre leitet sich meist von selbst wieder nach dem Irregulären ein.

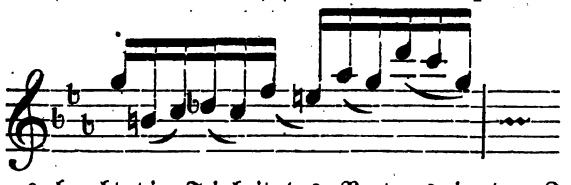
Eine der schönsten Stellen findet sich in Beethovens Adagio des Klavierconcertes Op. 15, welches sechs Takte hindurch den Bindebogen mit seinem negativen Accente fortführt:



Aeußerst fein und pikant ist die Schattirung, die das sonst so markige Präludium in C von Bach (Auswahl Bach'scher Compositionen von Marx Nr. I.) bei der Stelle erhält, die der Herausgeber in folgender Weise nüancirt:



Bekannt ist die Stelle in Chopins Notturno Op. 9. Nr. 2.



Meistens beruht die Feinheit des Vortrags in der Zartheit der Accentuation und der noch zarteren Tongebung der zweiten Note, die gewöhnlich durch das Einziehen der Fingerspitze mehr herausgewischt als gespielt werden muß. Zu welch feiner Individualisirung der Fingerspitze der Spieler gelangt sein muß, um solche Stellen richtig vorzutragen, läßt sich aus der Mechanik allein nicht ermessen; es bedarf des Verständnisses des graziösen und besonders in der Rhythmik mannigfachen Geistes der Klassiker in vollem Umfange, um dem Finger den Hauch des Anschlages abzugewinnen, der dazu erforderlich ist. Die ganze Anschauungsweise der Modernität ruht, was Rhythmik betrifft, auf einem weniger ausgebildeten metrischen Gefühle, und man kann fast sagen, daß die Metrik der drei Meister: Bach, Mozart, Beethoven in einem ähnlichen Uebergewichte zur modernen steht, wie die der alten Sprachen zu der neueren.

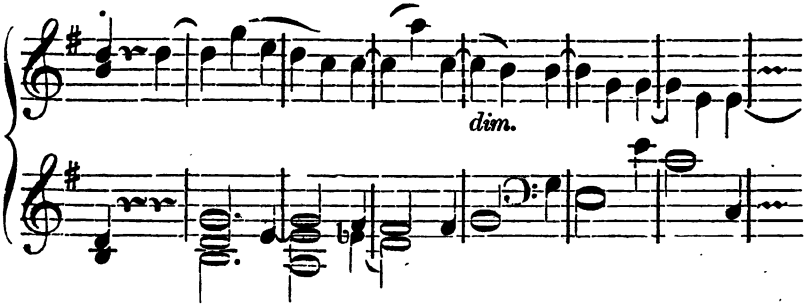
Selbstverständlich schließt der eben bezeichnete Bogen auch die markige Accentgebung nicht aus, und ist beispielshalber nur an Stellen im ersten Theil von Beethovens D-moll-Sonate zu erinnern.

Besonders wird auch in polyphonen Sätzen das dramatische Verhältniß der Stimmen in angeregter Spannung durch derlei Nüancirungen erhalten, und ist hier die Mannigfaltigkeit der Rhythmik auf ihrem Höhepunkte angelangt.

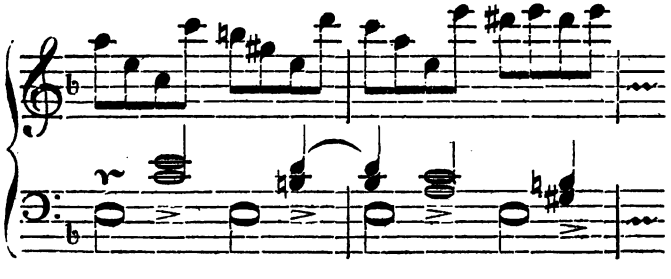
2) Wir gehen zur zweiten Nummer der negativen Accente über. — Die erste führte an, daß dieselben zuvörderst einzelne Töne im Flusse von gleichlangen Noten träfen, der zweite fügt hinzu, es könnten diese durch ihre Länge noch besonders aus der Reihe gleichberechtigter Elemente hervortreten, und erhielten in diesem Falle einen doppelt starken Accent. Dies ist die bekannte Regel von der Synkope, die kurzweg so ausgedrückt wird: „daß Synkopen lange Noten auf schlechten Takttheilen seien und scharf accentuirt werden müssen." Der Begriff lang ist ein relativer. Es kommt auf die benachbarten Noten an; ein Achtel wird inmitten von Sechzehntheilen lang genannt werden, während es unter Vierteln kurz ist. Liegen Viertel vor, so wird mindestens eine Dreiachtelnote nöthig sein, um den Fall einer Synkope zu bilden. — Unter den Begriff derselben gehören auch solche Noten, die durch Bindung an eine gleichnamige, inmitten sonst gleich langer, eine Verlängerung erhalten, ein Fall, der am häufigsten eintritt, wo das Ende eines Taktes in den Anfang des folgenden herüber gebunden wird.

Beispiele:

Beethoven, E-moll-Sonate Op. 90.



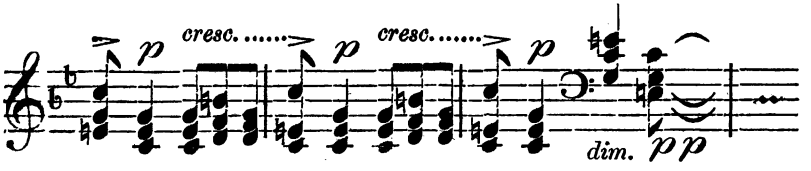
Beethoven, D-moll-Sonate Op. 31.



Die Regel von der Accentuation der Synkopen ist zwar von einer fast allgemein gültigen Bedeutsamkeit, erfährt aber doch da Ausnahmen, wo höhere Kunstgesetze den Vorrang haben. Das Abwechselungsprinzip in der rein sinnlichen Rhythmik ertheilte den Synkopen den Accent. Häufen sich die letzteren aber so, daß eine consequente Accentuation monoton würde, so müssen auch die Synkopen die Betonung aufgeben. Auch bei zarten, anspruchlosen Stellen wird sich die letztere oft auf ein Minimum beschränken müssen. — Beide Fälle vereint finden sich in Beethovens G-dur-Sonate Op. 14, wo die Synkopen an sich bereits leise nur betont werden müssen, und bei ihrer durch sechs Takte wiederkehrenden Folge zuletzt nur ganz ebenso stark wie die anderen Noten zu spielen sind.

Vom vierzehnten Takte an:

Das andere über dem sinnlichen Reiz der Rhythmik stehende Kunstgesetz ist die Declamation, jene Sympathie des Tones mit sprachlichen Ausdrucksformen und Ausdrucksbegriffen. Wo diese anderen Tönen den größeren Inhalt verleiht, muß die Synkope zurücktreten. Ein solcher Fall findet sich in dem Adagio der oben citirten D-moll-Sonate, etwa auf der fünften Reihe. Es wäre geschmacklos die gemeinte Stelle auf der Synkope zu betonen; vielmehr muß sie so declamirt werden:

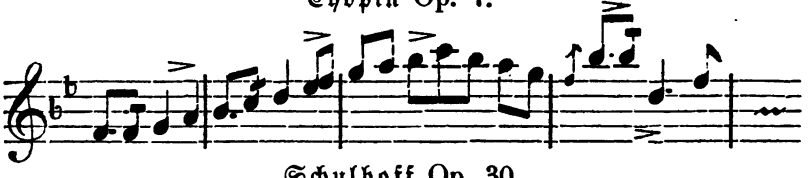


3) Ein noch besonderer Fall für die irreguläre Accentuation tritt da ein, wo ganze Tonstücke dieselbe durchführen. Dies ist zwar mehr ein nur quantitativer als wesentlicher Unterschied im Vergleich zu den beiden vorigen Fällen, mag der Genauigkeit halber aber besonders angeführt werden. Bisher fand sich nur in vorübergehenden Stellen die in Rede stehende Rhythmik vor und diente als abwechselnder Contrast dem Eindrucke der regulären Betonung zur Folie. Es kann sich nun der Fall ereignen, daß ein ganzer Theil einer Composition die Syncopation oder negative Accentuation annimmt, um gegen andere Theile einen Gegensatz zu bieten, oder gar, daß ganze Compositionen ihren

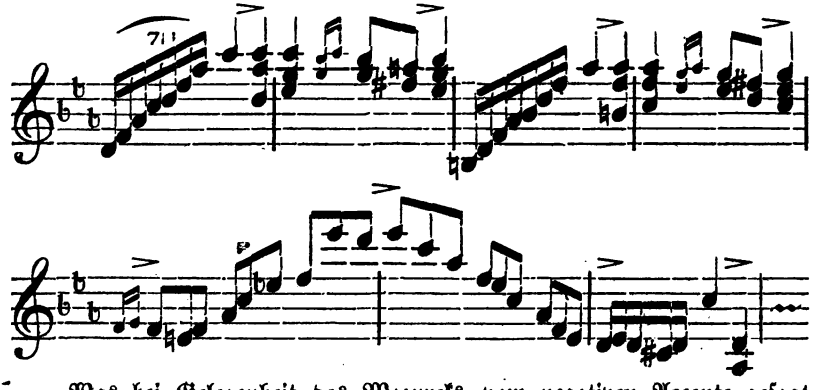
Charakter darin haben. Für den ersteren liefert das Trio in dem zweiten Satze der Beethovenschen Cis-moll-Sonate Op. 27. ein treffendes Beispiel; der andere liegt im Mazurek vor.

In diesem Tanze, der durch Chopin aus der sinnlichen Ursprünglichkeit in den feinsten Duft der Poesie erhoben worden ist, erhält das dritte, zuweilen auch das zweite Viertel den Hauptaccent. Die Rhythmik entfaltet aber ein Doppelleben, denn auch der normale Accent erhebt sich auf Momente triumphirend über seinen Widersacher. Ueberhaupt wird bei dieser irregulären Accentuation im Hintergrunde die normale Grundlage vorausgesetzt und voraus empfunden. Auf solcher Basis baut sich eine zweite rhythmische Idee auf, die im dritten Viertel einsetzt und, parallel mit der ersten gehend, durch den Conflikt mit derselben den Sinn in angeregter Spannung erhält. Gerade als Abnormität reizt sie. Genau genommen kann man also nicht sagen, daß die irreguläre Accentuation streng durchgeht; theils wird sie in sich selbst inconsequent, indem sie auch auf das zweite Viertel fällt, theils wird sie zeitweise von der regulären verdrängt. Folgende Beispiele von Chopin und Schulhoff zeigen dies:

Chopin Op. 7.



Schulhoff Op. 30.



Was bei Gelegenheit des Mazureks vom negativen Accente gesagt wurde, gilt übrigens allgemein. Die stärkste Betonung schlechter Takttheile, mag sie vereinzelt, gehäuft oder durchgehend in irgend einem Satze vorkommen, kann den positiven Accent nicht aufheben. Im ersten

Grade des Empfangens wohnt das Taktgefühl allemal in dem Sinne des Regulären, und hat für die irreguläre Betonung nur Urtheil und Interesse, auf einer klaren positiven Grundlage.

Nach den bisher besprochenen Accenten muß die Lehre zu derjenigen Gattung der Betonungen gelangen, welche gemeiniglich dem sogenannten höheren Vortrage überwiesen werden. Einen Namen für dieselben festzustellen, hat seine Schwierigkeit, da weder der früher gebrauchte „declamatorische" noch die von anderen Theoretikern vorgeschlagene präcis dem hier vorliegenden Begriffe entspricht. Johanna Kinkel (Briefe über Klavierunterricht) will grammatische und oratorische Accente unterscheiden. Diese Benennung paßt deshalb nicht, weil das Ende des Grammatischen keineswegs da eintritt, wo das Oratorische seinen Anfang nimmt, und dieses durchaus nicht etwas von dem Grammatischen Unabhängiges ist. Köhler (S. 114) stellt grammatische und ästhetische Accente gegenüber. Jene sollen dem Takte eingeboren, beständig bleibend, rein gesetzlich sein, diese würden frei aus der Phantasie producirt und wären im Schönheitsgefühle begründet. — Aber auch diese Anschauung läßt sich nicht rechtfertigen. Aesthetisch ist der rein metrische oder grammatische Accent gewiß nicht minder als der andere; ja er liegt auch in der Phantasie. Auch kann man schwerlich leugnen, daß der höhere, sogenannte ästhetische, ebenfalls in unwandelbaren Gesetzen der Natur beruht, wofern man die Regeln des Sprachlautes und des menschlichen Ausdrucks nicht von derselben trennen will.

Von einer strengen Präcision der Namen möge also hier abgesehen werden. Es kommt der Lehre auf die Darstellung der sachlichen Verhältnisse dringender an; möge man die zweite Art den höheren, den oratorischen oder declamatorischen Accent nennen, das Verhältniß desselben zum ersten, bisher besprochenen ist kein anderes, als das beim Uebergange der Technik in den Vortrag angegebene. Der Uebertritt des ersteren in den zweiten ist so unmerklich, daß die Grenze nicht wahrgenommen wird. Der metrische Accent ist der elementare, und giebt die erste Grundlage an, wie früher die Technik, der andere umfaßt ein größeres Gebiet, trägt aber jenen nicht nur als stillschweigende Voraussetzung in sich, sondern muß einen Theil seiner Idee geradezu in ihm ausschließlich sich verwirklichen lassen.

Der erste Accent brachte vom Tonstücke die sinnliche Grundlage zur Anschauung, der zweite soll den Totalcharakter desselben dar-

ſtellen helfen. Da der letztere aber großentheils die reine Sinnlichkeit des Tonmaterials in ihren ſpecifiſchen Eigenſchaften wirken laſſen muß, und keineswegs reichhaltig in den Inhaltsmomenten iſt, die eine klare objective Auslegung durch ſprachliche Begriffe geſtatten, ſo gehört der erſte Accent, ſo elementar er auch ſein mag, ſchon weſentlich mit in die Vortrags- oder declamatoriſchen (u. dgl.) Accente; genau daſſelbe Verhältniß wie zwiſchen Technik und Vortrag.

Eine noch andere Eintheilung konnte den Accent der Cantilene dem der Paſſagen gegenüberſtellen, und zwei einander in dieſer Weiſe ſchärfer geſonderte Arten annehmen. Sie konnte den metriſchen Accent mehr dem volubilen, flüſſigen, den anderen dem ſingenden, getragenen Elemente zuweiſen. Eine ſolche Unterſcheidung iſt aber unzureichend. Denn auch für die Paſſagen genügt im Sinne des höheren Vortrags noch nicht der metriſche Accent allein, und die Darſtellung der Cantilenen kann ſich keineswegs ohne den letzteren behelfen.

Die regulären metriſchen Accente theilten das muſikaliſche Gebäude in ihre kleinſten Maaße; ſie legten die letzteren an die ſich lang hin erſtreckenden Conturen deſſelben, um ihre Dimenſionen überſichtlich zu machen. — Die Wiederkehr dieſer unabläſſigen Kraftäußerung wird, ſo ſehr auch das Prinzip der Abwechſelung befolgt werden mag, ermüdend. Der empfangende Geiſt hat zwar in dem Tonchaos ſchon eine Reihe aufhellender Thätigkeiten erkannt; aber ſo ſehr auch jede neue, die Einförmigkeit der vorhergehenden für den Augenblick mit reizvollerem Gehalte erfüllen mochte, ſo ſtellt ſich doch auf die Dauer noch kein Genüge heraus. Das Material vermag noch mehr aufzunehmen, und der denkende Geiſt verlangt nach noch reicherem Inhalt.

Die reguläre Wiederkehr der metriſchen Accente hat immer noch zu viel von dem abſtracten Charakter, den geometriſche oder arithmetiſche Ideale haben. Dieſe Betonungen ſind nur wenig von der Einförmigkeit der Taktmeſſung verſchieden, die zu den elementaren Eigenſchaften gehört. —

Wie oben bemerkt, gehört zu Zeiten der Eindruck ſolcher Elementarkräfte mit zu den gewaltigſten Mitteln des Vortrags, und ihre Unentbehrlichkeit ſteht außer Zweifel. Aber bevor dieſe Wirkung eintritt, muß die bunte Wechſelform des Beſonderen, die üppige Vielheit der individuellen Lebensentäußerungen ſich entfaltet haben. In ſolchem Gegenſatze wirkt die ſchlichte Regularität in ihrem eigentlichen Lichte. Im Allge-

meinen nun, und abgesehen von diesem Zusammenhange, sind die regulären Accente nur die Fäden desjenigen Netzes, in welchem sich Gebilde von ganz anderer Individualität und von ganz verschiedenen Dimensionen ausbreiten. Sie grenzen nur durch feine Linien den Totalraum ab, in welchen nun die eigentlichen Figuren aufzunehmen sind; sie bestimmen nur die Metrik des Schrittes, der von jetzt an durch wirklich lebensvolle Persönlichkeiten ausgeführt wird.

Was diese abstracten Accentformen erfüllt, sind also die eigentlichen musikalischen Gedanken, ähnlich den Perioden poetischer Rede, die in dem Metrum gewisser Verse ausgedrückt sind, ihren Sinn aber unabhängig davon nach den Gesetzen des objectiven Gedankeninhaltes ausbilden. Den letzteren theilen sie in Gliederungen, die nach einem vom Verse unabhängigen Rhythmus höherer Art bestimmt werden. Der Unterschied zwischen den sprachlichen und musikalischen Perioden besteht nur darin, daß jene ihren Inhalt aus der unbedingten Fülle der gesammten Welt entnehmen, diese aber an ein dunkles Material gebunden bleiben, das nur symbolisch bei jenem Inhalte vorbeistreift. Daher enthalten die musikalischen Phrasen mehr formellen als sachlichen Inhalt. Die sprachlichen Perioden verketten sich so durch den Inhalt mit einander, daß die eine die andere vorbereitet, diese von der vorhergehenden abhängig gemacht wird, und jede sich so aus der anderen ergiebt, daß der Inhalt als der in diesem Boden keimende, erwachsende und erblühende Kern immer leuchtender, heller, klarer hervortritt, daß in ihm der ganze Formkörper des Satzbaues seine Einheit hat. Sei dieser Inhalt abstracter oder sinnlicher, geschichtlicher, poetischer, belehrender oder beschreibender Art, negirenden oder affirmativen Charakters; immer tritt die Summe seiner Gedanken zu einem einheitlichen Kerngehalte zusammen, der, über dem Ganzen schwebend, die Form nur als Mittel benutzt und sich von derselben scheidet. In dieser Bestimmtheit sondert sich der Inhalt des musikalischen Werkes nur in den seltensten Fällen von der Form; der überwiegende Theil seines Lebensgehaltes beruht in der Lebendigkeit der Form; nicht aber in ihrer Aeußerlichkeit allein, sondern in einer von anderen Gesetzen bestimmten Geisterfülltheit, die in der Stylconsequenz und Stimmungseinheit ihre Hauptaufgabe sucht, und ahnungsvoll nur auf einen nicht klar und objectiv bestimmbaren Inhalt hindeutet. — Um so mehr aber tritt die Analogie mit dem Bau der einzelnen, logisch geordneten Sprachphrasen in den Vordergrund des musikalischen Reizes. Hauptbegriffe und Nebenbegriffe, Uebergänge und Verbindungen, Vorder- und Nachsätze, fragende, ausrufende, demonstrirende Gliederungen spiegeln

sich aus der hellen Welt der Rede in diesem dunklen Wellenspiel der Töne ab. Auch entwickelt sich hier ein Gedanke aus dem anderen, ein dritter aus diesem u. s. f., und ist die Verknüpfung auch nicht so haarscharf aneinander gefügt wie in unumstößlichen Gedankengliederungen rhetorischer Dedonctionen, so muß sie doch eine Begründung in der zulässigen Zusammengehörigkeit desjenigen Inhaltes haben, der jener eindringlichen Tonsymbolik untergelegt werden *könnte*. So beurtheilt das empfangende Gefühl den Geist der Tonsprache, und so verlangt es auch ihren Vortrag. — In diesem symbolischen Formleben hat die Musik ein Element vor der Sprache voraus, dies ist die Polyphonie. Das Wort, das nur Mittel für einen außer ihm liegenden, in der Welt aufzusuchenden Inhalt ist, wird vermöge seiner Bedeutsamkeit zu gleichzeitigen Redeströmen nicht geeignet sein. Weder Ohr noch Geist fassen zwei in sich selbstständige so ausgeführte Klang- und Gedankenlinien. In der Musik aber, wo die Tonreihen vielmehr in sich selbst als außer sich ihren Inhalt haben, entfaltet sich die Gleichzeitigkeit von Sangesweisen zu den einheitvollsten, und dadurch ausdrucksvollsten Gebilden. Auch hier wird ein dunkler Gemeinpunkt ahnungsvoll empfunden, und als höherer Inhalt in der vorhin erwähnten Weise von dem ganzen Bewegungsverlaufe angestrebt. Dies geschieht indeß nicht durch wirkliche Begriffsverbindungen, sondern durch symbolisches Gebahren des formellen Tonlebens, das sich in so vielfach verschlungener Verkettung als Ansprache, Erwiederung, Verständniß, Ineinandergehen und sich in ihrer Potenz inhaltsgemäß modificirende Lebenskraft, zu einheitlichem Ausdrucke verknüpft. —

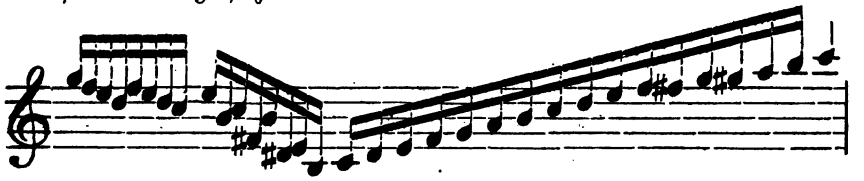
Die Gedanken in ihrer Isolirung zu verstehen, in ihrer Verknüpfung zu verfolgen, und die Entwickelung durch den ganzen lebensvollen Verlauf des Werkes verständig im Einzelnen und Ganzen durchzuführen, ist Sache des darstellenden Musikers, und vor Allem des Klavierspielers, denn dem letzteren fällt vorzugsweise die Aufgabe zu, Musik in vollständigerer Ausbreitung ihrer Stimmlinien zur Anschauung zu bringen.

Unter allen Mitteln, die musikalischen Gedanken in diesem symbolisirenden Verstande, in welchem Verhältnisse sie auch vorkommen mögen, in dieser Selbstständigkeit nach ihrem sinnlichen und inhaltlichen Werthe klar zu machen, ist keines so wichtig wie der *Accent*. In dieser seiner allgemeinen, Metrik und Rhetorik umfassenden Bedeutsamkeit ist er hier gemeint und wird dem zuerst besprochenen, in engerem Kreise betrachteten, als der höhere gegenüber gestellt.

Die musikalischen Gedanken zerfallen in die beiden so oft ange-

führten Gegensätze des Instrumentalen und Vocalen, oder des Passagenartigen und Cantilenenartigen. Zu diesen beiden gesellt sich als drittes das zwischen ihnen liegende Element, das beide Formen mischt, also Cantilene mit eingewebten Passagen, oder umgekehrt, Passagen mit gesanglichen Momenten; man kann auch sagen: gesungene Passagen, oder umgekehrt Passagen, die nicht rein figurativ wirken, sondern einen gesanglichen Kern vorherrschen lassen. — Dieses dritte Element zerfällt also genau genommen in zwei Unterabtheilungen, je nachdem entweder das Vocale prävalirt und sich mit Instrumentalem mischt, oder der umgekehrte Fall eintritt. — Als Anhang kommt die gleichzeitige Vereinigung dieser Prinzipe in zusammenwirkenden Stimmreihen hinzu. — Wir besprechen die einzelnen Nummern.

1) Jede Passage stellt in zeitlicher Ausdehnung ein plastisches Gebilde vor, dem ein figuratives Element, das aber von sehr mannigfaltiger Gestalt sein kann, zu Grunde liegt. Ihre Structur kann sich auf ein einziges solches Element beschränken, deren aber auch zwei oder mehrere vereinigen, z. B.



Die Elementarformen wurden im vorigen Theile dieses Werkes vorgeführt und andeutungsweise wenigstens erschöpft. Die Ausdehnung der Figuren, die zu einer Passage zusammentreten, ist sehr verschieden. In den Tonleitern (chromatisch und diatonisch) liegen die kleinsten Figuren zu Grunde; nämlich die unmittelbare Nachbarschaft von zwei Tönen, von denen jeder eben so sehr mit dem tieferen als mit dem höheren dasselbe Entfernungsverhältniß hat. Die Tonleiter ist gewissermaßen die gerade Linie.

Doch treten auch wieder die Tonleitern zu verschiedenen Linienzeichnungen zusammen. Die stillstehenden Figuren sind mehr zickzackartige, in sich selbst meist wieder zurückkehrende Linienbildungen; die fortrückenden sind ein Aufbau solcher Figuren zu terrassenartigen, aufwärts, abwärts, oder in keiner bestimmten Richtung fortstrebenden, unentschieden hin- und herschwankenden Gebilden. Die arpeggirten Formen sind Bewegungslinien, die entweder direct oder zickzackartig in größerer Schnelligkeit ein Ziel verfolgen. — Alle Passagen können eine Richtung

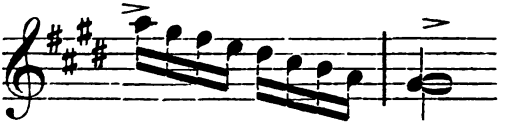
einschlagen, zwischen mehreren schwanken, oder curvenartig zu ihrem Anfangspunkte wieder zurückkehren. (Vgl. ausführlicher Kap. 10.)

Die Accentuation hat nun die Aufgabe, die Plastik der Passage in ihren Hauptgliederungen klar zu machen, ihr Element sowohl als ihre Totalität in präciser Zeichnung zur Anschauung zu bringen. Es waltet hier also ein höheres Gesetz als die bloße Metrik des Accentes nach den Takteinschnitten. Die Passage ist eine Individualität, die oft, unabhängig von den letzteren, kleinere oder größere Dimensionen ausfüllt. In vielen Fällen aber trifft sie auch mit dem Metrischen des Taktes zusammen. Der Spieler hat wohl zu beachten, welcher Fall vorliegt, und darnach die Accentuation einzurichten. Die Betonung nach den figurativen Elementen, auf die Anfangs-, End- und Einschnittspunkte von Bedeutung, wird hier zumeist gefordert.

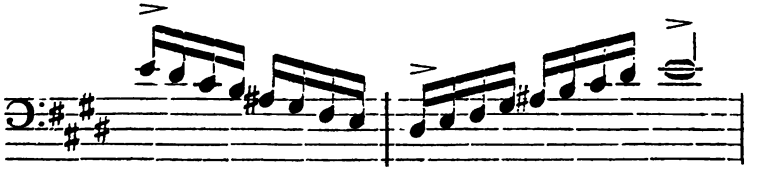
Treffen die bezeichneten Momente mit den metrischen zusammen, so genügt der taktische Accent, gehen sie mit jenem auseinander, so haben sie das größere Gewicht der Accentuation. — Bei sehr langen Ausdehnungen kann zu dem die Figurenglieder bezeichnenden Vortragsaccente der metrische hie und da in der Mitte der Stelle hinzutreten.

Beispiele:

Im dritten Satze der E-dur-Sonate Op. 14. von Beethoven wird der kleine Lauf der rechten Hand, wo und in welcher Form er auftreten mag, immer nur auf den Anfangs- und Endpunkt den Accent erhalten:



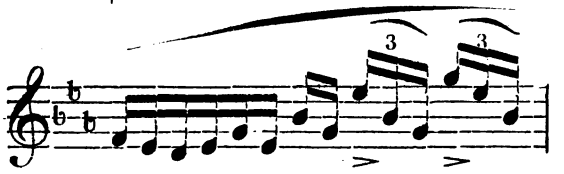
Diese Passage gleicht einer kurzen geraden Linie; die angegebenen beiden Accente begrenzen sie in ihrer plastischen Gestalt. In der vierten Reihe dieses Satzes bildet diese Linie mit einer anderen einen Winkel, und ist der Treffpunkt beider in der Winkelspitze ebenfalls zu markiren:



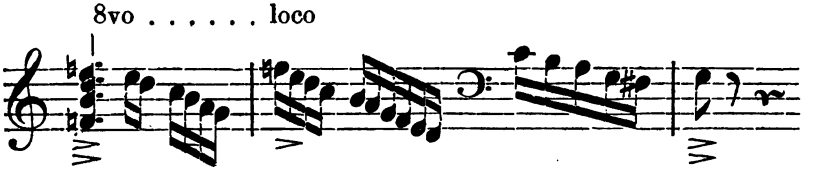
In dem eben angeführten Falle treffen die Vortragsaccente mit den metrischen zusammen, haben aber doch im Sinne der Figuration eine

schärfere Betonung, als die bloße Taktgliederung beanspruchen würde, und machen die übrigen metrischen Accente, die sich etwa auf ais geltend machen könnten, überflüssig.

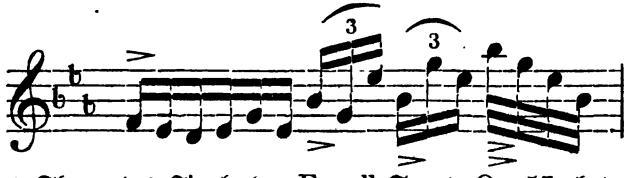
Folgende Passage, aus der ersten Bagatelle von Beethoven, hat auf es und g, als den Höhepunkten, die ihre Gestalt am meisten charakterisiren, die bedeutendsten Accente:



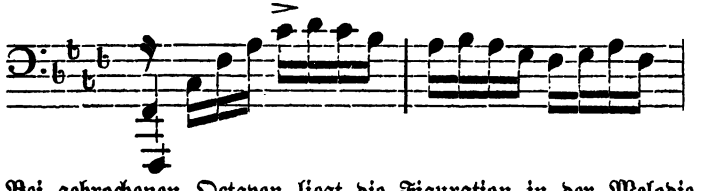
In folgendem Beispiele aus Beethovens Sonate Op. 90. wird Anfang und Ende des Laufes in C-dur am schärfsten betont, die taktischen Accente, die zwischen beiden Grenzpunkten liegen, nur leise, kaum merkbar bezeichnet. Hier gilt der Einsatzpunkt f, der in den Accord fällt, für den Anfangspunkt der Passage, und bedarf das folgende e keines besonderen Accentes:



In kleineren bunt figurirten Passagen muß aber oft der metrische Accent allein innegehalten werden, weil die Taktklarheit durch Markiren der Figuren verloren ginge, wie z. B. in der oben genannten Bagatelle von Beethoven:

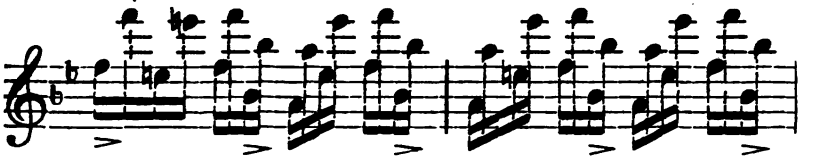


Das Thema des Finale der F-moll-Sonate Op. 57. hat natürlich folgende Betonung:

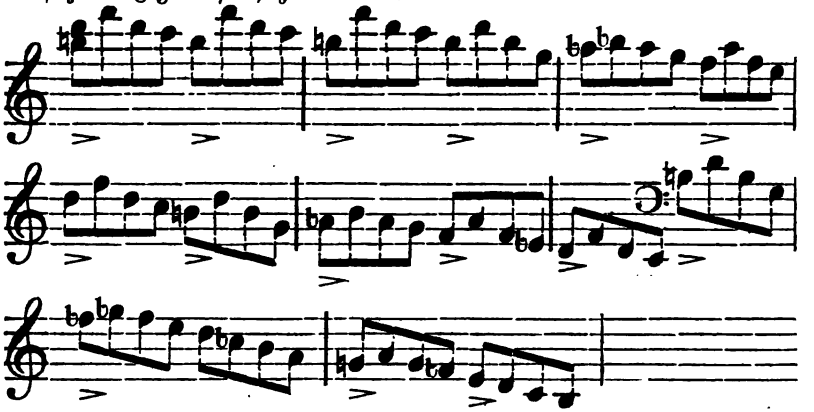


Bei gebrochenen Octaven liegt die Figuration in der Melodie, die

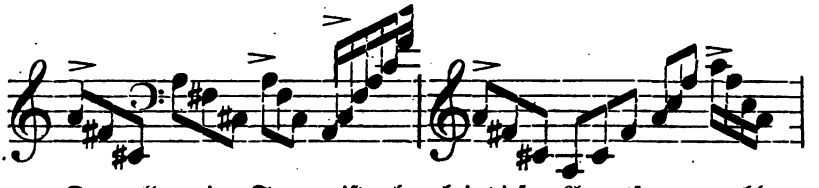
der vorangehende Finger durchführt, und erhält darnach der Accent seine Bestimmung, wie z. B. im ersten Satz von Beethovens Op. 22.



In folgender Passage aus der Sonate pathetique Op. 13. fallen die figurativen Elemente mit den Takteinschnitten zusammen, und so erhält jeder Takt regulär zwei Accente, mit Ausnahme des vorletzten, der nur eine Figur bildet. Der letzte erhält wegen des sich überstürzenden Angriffs auf das Thema, und weil die linke Hand durch ihren Einsatz die Figur theilt, zwei Accente:

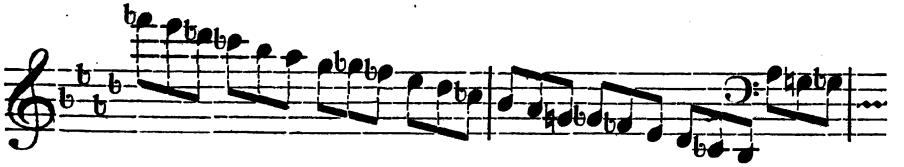


Tiefen- und Höhepunkte erhalten im Allgemeinen die schärfste Betonung, weil sie die Gestalt der Passage am klarsten angeben; z. B. Beethovens D-moll-Sonate Op. 31.



Das allgemeine Tempo ist aber bei diesen Accentfragen wohl zu beachten. Wo es nicht schnell ist, und einer plastischen Auffassung der Passagen dadurch hinderlich wird, bleiben die metrischen Accente allein in ihrem Rechte. Der Spieler, der die Stellen für die Accentgebung überlegt, hat auf diesen Umstand wohl zu achten. Es wäre z. B. unzulässig, in folgender Stelle aus dem ersten Satze der F-moll-Sonate

Op. 57. nur Anfang und Schluß zu markiren, da der Gang dieser Passage nicht schnell genug ist, um ihre lineare Gestalt ins Licht treten zu lassen, und überdem derselben mehr ein declamirender als passagenartiger Charakter innewohnt:



Der Accent macht das Passagenwerk brillant; er belebt die fließende Tonmaterie durch seine Pulsschläge, die wie Willensregungen beseelter Kräfte aus dem räthselhaften Weben unerklärlicher Gewalten hervorbrechen. Seine Anwendung ist da am meisten am rechten Orte, wo die Passagen in ihrem bunten Getümmel die Oberhand und die Hauptstimme haben; so gestattet z. B. Chopin's C-moll-Etüde Op. 10 Nr. 12 neben scharfen metrischen Accenten noch schärfere figurative, welche z. B. auf der zweiten Seite bei dem Sprunge der linken Hand aus der Tiefe nach einem höheren Ton, auf diesen, obwohl er die zweite Note des Taktes ist, mit vollem Gewicht einsetzen dürfen. Solche Irregularität des accentlichen Rhythmus steigert hier, wie überhaupt, das Leben des Werkes, hat überall ihr volles Recht, wo es sich um Leidenschaft und Feuer handelt, und dies wird meist da der Fall sein, wo die Passagen die Hauptstimme haben und schnelles Tempo vorliegt. Ein wenig gemilderter wird die accentliche Dissonanz sich geltend machen, wo die Passagen Unterlage zu einer melodiösen Hauptstimme sind, wie in zahllosen neueren Compositionen, obwohl es auch hier dem Inhalte nur zu gute kommt, wenn bei der meist etwas monotonen Anlage des Stücks, neben einer seelenvollen Auffassung der Melodie, auch in der Begleitung lebensvolle und selbstständige Regungen vom Spieler aufgesucht oder gar hineingelegt werden.

Ganz fehlen kann aber jeder Accent da, wo der Charakter des Stückes oder der Stelle Ruhe verlangt, wie z. B. in den Läufen nach dem kleinen Es-moll-Sätzchen in der ersten Bagatelle (von Beethoven), welche in das Thema zurückleiten; oder in vielen andern Adagiosätzen, wo durchaus das Passagenwerk nur bescheidene, dem Gesammtgeist sich anschmiegende Ansprüche macht. So ist auch die letzte Variation des Mittelsatzes der F-moll-Sonate Op. 57. am besten ganz accentlos, nur hier und da mit einer leisen Andeutung von Betonung vorzutragen, damit die Erschöpfung und die Resignation zur Darstellung komme, die

zwischen zwei Sätzen von so riesenhaftem Aufschwunge von allen Auffassungen die meiste Berechtigung hat. Sehr kleine Figuren, Secunden, Terzen u. s. w. erhalten ebenfalls keinen Accent.

Die Stärke der Accentuation steht allemal in natürlichem Verhältnisse zu der allgemeinen Kraft der Tongebung und würde von dieser Regel nur in ganz besonderen Fällen von dramatischem Gehalte, eine Ausnahme zu statuiren sein. Im zarten Spiel ist der Accent zart, im lauten stark und im Crescendo und Diminuendo unterstützt er durch Anschmiegen an die Tongebung deren Wirkung.

Die Bedeutsamkeit des allgemeinen Inhaltes giebt schließlich den Ausschlag, in wie weit das accentliche Leben einer besonderen Darstellung bedarf. Eine Etüde von Czerny, eine Phantasie von Thalberg werden sich mit schlichten regulären Accenten begnügen. Die feinen Rhythmiker Chopin und Schumann werden die Nüancirungen desselben bis zu einem sehr hohen Grade des künstlerischen Geschmackes gestalten und Beethoven wird immer da, wo es auf das musikalische Leben in seiner inhaltvollsten und trotz seiner melancholischen Vereinsamung gesündesten Kraft ankommt, die schönste, reichhaltigste und *wahrste* Bedeutung des Accentes erkennen lassen.

2) Den diametralen Gegensatz gegen die Passage macht die *Cantilene*, und ihre Accentuation bestimmt sich nach ähnlichen Gesetzen. Ursprünglich ist Melodie der Uebertritt eines sprachlich ausgedrückten Gedankens in die musikalische Sphäre, die Illustrirung der farblosen nur in den Unterschieden einer immer dunkel gehaltenen Lautregion sich bewegenden Klangumrisse, durch den reicheren, volleren Reiz der musikalischen Töne; das Hineinnehmen des auf der *Oberfläche* der Sprachorgane haftenden Tonmittels in die empfindungsvolle, warme *Innerlichkeit* der Brust. Der Nachweis dieses Uebertritts durch die specifisch musikalischen Mittel ist Sache der Compositionslehre. — Der Spieler muß die Melodie, vor Allem in dem obengenannten Sinne, als eine zusammenhängende, geordnete, die logische Form und Bedeutung der sprachlichen Phrase symbolisch nachbildende Tonreihe auffassen und sich an diesen ursprünglich ersten wie letzten Eindruck halten. Demgemäß sind in diesem Gebilde vorzüglich die *Hauptbegriffe* kennen zu lernen und die *Zielpunkte* der Bewegungen in's Auge zu fassen, welche von den mehr nebensächlicheren Tonelementen ausgehen. — Daneben ist aber der Grad der Stimmungswärme überhaupt auch zu beachten, in dem sich eine Melodie entweder an sich, oder besonders im Zusammenhange eines Werkes, bewegt. Der singende Anschlag, wie er

in den früheren Theorien gelehrt wurde, ist erste Voraussetzung und ist aus seinen zahlreichen Stärke- und Ausdrucksgraden die entsprechende Form zu wählen. In vielen Fällen wird somit die ganze Klangfarbe der Melodie schon eine Art der Betonung in Anspruch nehmen, die sich der leichteren Tongebung der Passage gegenüber als Accent geltend macht. Dies bezieht sich hauptsächlich auf die moderne Darstellung gesangartiger Sachen; in anderen Fällen wird die Melodie sich der zarteren, ja zartesten Anschlagsfarben für einen Theil ihrer Töne, zuweilen für ihre ganze Ausdehnung bedienen. Dies sind Unterschiede, die an anderer Stelle ihre Andeutung erfahren haben und noch genauer erfahren werden; hier kommt es nur darauf an, im Laufe der Melodie die Hauptbegriffe klar zu machen und ihre Hervorhebung als höchstes Gesetz der Declamation zu bezeichnen.

Formell betrachtet ist die Melodie eine metrisch geordnete Folge von Tönen, die in sich eine gewisse Zahl von Unterschieden darbieten. Die letzteren beruhen auf Länge und Kürze, Höhe und Tiefe, Consonanz und Dissonanz. Naturgemäß hat die längere Note das Uebergewicht über die kürzere, die höhere über die tiefere, die dissonirende über die consonirende, indem die letztere das Prinzip der Ruhe, jene das der Bewegung ausdrückt. In erster Linie wird die *schärfere* Betonung den in der oben bezeichneten Weise hervortretenden Noten zu Theil werden müssen, die geringere sich in einem gewissen Verhältnisse auf die anderen Noten erstrecken, und zwar so, daß, je mehr der bezügliche Ton seiner Stellung nach auf dem Character eines Hervortretens verzichtet, er die leisere Betonung erhält. Ferner ist der Verlauf der ganzen Bewegung zu beachten. Die Mitte derselben repräsentirt den Gedankenstrom in voller Thätigkeit und wird ebenfalls größere Accentuation beanspruchen dürfen, als Anfang und Ende. Vorausgesetzt wird hierbei jedoch die Abtheilung einer Melodie nach ihren *vollkommenen* Perioden, deren eine mindestens erforderlich ist, um überhaupt ein Ganzes darzustellen. Bekanntlich können sich mehrere Phrasen zusammensetzen und eine Melodie bilden; für diese in ihrer Vereinzelung würde die genannte Regel nicht immer zutreffen.

Keine Melodie, sei sie als Ganzes in dem oben bezeichneten Sinne gefaßt, oder als ein Theil dieses Ganzen, der etwa durch ein Komma oder eine geringe Interpunktion sich in demselben abgränzt, entbehrt der Hauptnoten, oder wenigstens *eines* Hauptbegriffes, welcher als Ziel für die Bewegung zu betrachten und demgemäß zu accentuiren ist.

Setzen sich mehrere durch solch ein Komma geschiedene Phrasen zu einer Melodie zusammen, so ist zu überlegen, in welchem Theile der Hauptinhalt liegt, und ist in diesem Punkte unter allen der stärkste Accent zu geben. Die andern Phrasen sind im Verhältniß zu ihrer Bedeutung und Stellung mit stärkeren oder schwächeren Accenten zu versehen. — Besteht eine Melodie aber aus mehreren kleinen Perioden, bildet sich eine Liedform in zweifacher oder dreifacher Theilung, so liegt der Culminationspunkt der Bewegung in der Mitte und werden sich hier nach einer ebenfalls genau zu ermittelnden Steigerung die, im Vergleich gegen die anderen Theile, stärker zu gebenden Accente bestimmen. Die Wiederkehr des ersten Gedankens im dritten Theile der Liedform wird eine im Ganzen dem ersten sich anschließende Accentuation beibehalten; bei mehrfacher Wiederholung jedoch wird nach dem bekannten Prinzipe der Abwechselung auch hierin variirt werden müssen.

Oft treffen mehrere charakteristische Zeichen für das Hervorheben einer Note zusammen; die höhere ist zuweilen auch die längere, und auch die dissonirendere Note. In solchem Falle ist die Accentuation um so eindringlicher; schwanken aber die Kennzeichen, theilen sie sich so, daß das Längere nicht weit neben dem Höheren steht, oder dies nicht dissonirend genug gegen andere benachbarte Elemente absticht, so wird der Spieler überlegen müssen, welche Stellung die wichtigere ist. Der Rhythmus wird hier oft den Ausschlag geben, gemeiniglich aber wohl das Höhenverhältniß den Vorzug vor den übrigen Merkmalen verdienen; nur wo die höchste Note von auffallend kürzerem Werthe ist, als die andern, wird sie die Accentuation ablehnen. In vielen Fällen wird aber wohl eine geringere Accentuation, neben der eben bezeichneten stärksten, denjenigen Stellen zu Theil werden können, die durch Länge oder Dissonanz gleichfalls Anspruch darauf haben.

Liegt bei einer dreitheiligen oder zweitheiligen Liedform der Culminationspunkt der Bewegung nicht in der Mitte, wie dies sich auch zuweilen ereignet, so schließt sich selbstverständlich der Gang der Accentuation dem des allgemeinen Ausdrucks an.

Die genannten Regeln betreffen das normale Verhältniß und werden in den meisten Fällen ausreichen. Es ist aber auch auf einige andere Punkte noch Rücksicht zu nehmen.

Zuvörderst ist hier, wie bei den Passagen, die Bemerkung zu wiederholen, daß der reguläre, metrische Accent auch in einem gewissen Rechte bleibt. Abgesehen von der Nothwendigkeit, daß jüngere Spieler

demſelben zuvor gerecht werden müſſen, ehe ſie die Feinheiten der Vortragsaccente aufſuchen, muß das Bewußtſein der regulären Accentuation als erſte Grundlage ſtets wach erhalten bleiben.

Dieſelbe wird in vielen Fällen durch alle noch ſo complicirten Vortragsaccente durchſchimmern; geſchieht dies auch nicht immer durch lautes Hervorheben, ſo wird in der Ruhe und nachhaltigen Ausdauer der guten Takttheile genug angedeutet werden können, um das Gehör auch über dieſe Linie des Lebensfadens der Töne klar zu erhalten.

In vielen andern Fällen aber wird geradezu der metriſche Accent allein den Vortrag ausmachen; und dieſe werden ſich da beſonders ereignen, wo die Töne in der Figuration einförmig ſind, oder wo die andern Momente ſo gemiſcht auftreten, daß ſich ein entſchiedenes Hervortreten eines beſtimmten Haupttones nicht nachweiſen läßt.

Syncopirte Noten haben auch in der Melodie meiſt dieſelbe Schärfe der Betonung, die früher allgemein für dieſelben zur Regel gemacht wurde, weichen aber trotz ihres Längenübergewichts zuweilen den höheren Noten, wie aus dem Beiſpiele im Andante der D-moll-Sonate (vgl. oben) hervorging.

Die dramatiſche Bedeutung der muſikaliſchen Redeweiſe macht hingegen Ausnahmen von allen bis hierher aufgeſtellten Regeln möglich; die Sinnfolge des Textes kann ſich namentlich gegen obiges Geſetz, daß in der Mitte des Tonſtromes die Hauptkraft liege, auflehnen, und kann das Gewicht ebenſo gut in den Anfang wie auf das Ende der Phraſe verlegen. — Das Klavier hat zwar keinen Text, aber wo es Melodien aus Opern, Oratorien u. ſ. w. in ſeine Sphäre überträgt, wird es demgemäß auch die Declamation entſprechend beibehalten müſſen. In Folge dieſer Vielſeitigkeit des Tonlebens wird denn auch die Compoſition der Melodie von vorn herein, ohne von beſtimmtem Texte auszugehen, die Mannigfaltigkeit des Sprachausdrucks ſymboliſirend in ihrer ganzen Freiheit nachbilden können, mit Fragen beginnen, mit einem Ausrufe endigen, von Zweifeln hin- und hergeworfen werden und dergl. und von dem normalen Gange der oben bezeichneten rhetoriſchen Satzformen und ihres Ausdruckes abweichen. Auch tiefe, ja tiefſte Noten können den Hauptaccent auf ſich ziehen und man könnte die Regel in Bezug hierauf auch ſo aufſtellen, daß die aus dem gleichartigeren Elemente der melodiöſen Glieder *auffallend* heraustretenden Noten, gleichviel, ob dies durch Tiefe oder Höhe geſchieht, den ſchwerſten Accent erhalten.

ſtellen helfen. Da der letztere aber großentheils die reine Sinnlichkeit des Tonmaterials in ihren ſpecifiſchen Eigenſchaften wirken laſſen muß, und keineswegs reichhaltig in den Inhaltsmomenten iſt, die eine klare objective Auslegung durch ſprachliche Begriffe geſtatten, ſo gehört der erſte Accent, ſo elementar er auch ſein mag, ſchon weſentlich mit in die Vortrags- oder declamatoriſchen (u. dgl.) Accente; genau daſſelbe Verhältniß wie zwiſchen Technik und Vortrag.

Eine noch andere Eintheilung konnte den Accent der Cantilene dem der Paſſagen gegenüberſtellen, und zwei einander in dieſer Weiſe ſchärfer geſonderte Arten annehmen. Sie konnte den metriſchen Accent mehr dem volubilen, flüſſigen, den anderen dem ſingenden, getragenen Elemente zuweiſen. Eine ſolche Unterſcheidung iſt aber unzureichend. Denn auch für die Paſſagen genügt im Sinne des höheren Vortrags noch nicht der metriſche Accent allein, und die Darſtellung der Cantilenen kann ſich keineswegs ohne den letzteren behelfen.

Die regulären metriſchen Accente theilten das muſikaliſche Gebäude in ihre kleinſten Maaße; ſie legten die letzteren an die ſich lang hin erſtreckenden Conturen deſſelben, um ihre Dimenſionen überſichtlich zu machen. — Die Wiederkehr dieſer unabläſſigen Kraftäußerung wird, ſo ſehr auch das Prinzip der Abwechſelung befolgt werden mag, ermüdend. Der empfangende Geiſt hat zwar in dem Tonchaos ſchon eine Reihe aufhellender Thätigkeiten erkannt; aber ſo ſehr auch jede neue, die Einförmigkeit der vorhergehenden für den Augenblick mit reizvollerem Gehalte erfüllen mochte, ſo ſtellt ſich doch auf die Dauer noch kein Genüge heraus. Das Material vermag noch mehr aufzunehmen, und der denkende Geiſt verlangt nach noch reicherem Inhalt.

Die reguläre Wiederkehr der metriſchen Accente hat immer noch zu viel von dem abſtracten Charakter, den geometriſche oder arithmetiſche Ideale haben. Dieſe Betonungen ſind nur wenig von der Einförmigkeit der Taktmeſſung verſchieden, die zu den elementaren Eigenſchaften gehört. —

Wie oben bemerkt, gehört zu Zeiten der Eindruck ſolcher Elementarkräfte mit zu den gewaltigſten Mitteln des Vortrags, und ihre Unentbehrlichkeit ſteht außer Zweifel. Aber bevor dieſe Wirkung eintritt, muß die bunte Wechſelform des Beſonderen, die üppige Vielheit der individuellen Lebensentäußerungen ſich entfaltet haben. In ſolchem Gegenſatze wirkt die ſchlichte Regularität in ihrem eigentlichen Lichte. Im Allge-

meinen nun, und abgesehen von diesem Zusammenhange, sind die regulären Accente nur die Fäden desjenigen Netzes, in welchem sich Gebilde von ganz anderer Individualität und von ganz verschiedenen Dimensionen ausbreiten. Sie grenzen nur durch feine Linien den Totalraum ab, in welchen nun die eigentlichen Figuren aufzunehmen sind; sie bestimmen nur die Metrik des Schrittes, der von jetzt an durch wirklich lebensvolle Persönlichkeiten ausgeführt wird.

Was diese abstracten Accentformen erfüllt, sind also die eigentlichen musikalischen Gedanken, ähnlich den Perioden poetischer Rede, die in dem Metrum gewisser Verse ausgedrückt sind, ihren Sinn aber unabhängig davon nach den Gesetzen des objectiven Gedankeninhaltes ausbilden. Den letzteren theilen sie in Gliederungen, die nach einem vom Verse unabhängigen Rhythmus höherer Art bestimmt werden. Der Unterschied zwischen den sprachlichen und musikalischen Perioden besteht nur darin, daß jene ihren Inhalt aus der unbedingten Fülle der gesammten Welt entnehmen, diese aber an ein dunkles Material gebunden bleiben, das nur symbolisch bei jenem Inhalte vorbeistreift. Daher enthalten die musikalischen Phrasen mehr formellen als sachlichen Inhalt. Die sprachlichen Perioden verketten sich so durch den Inhalt mit einander, daß die eine die andere vorbereitet, diese von der vorhergehenden abhängig gemacht wird, und jede sich so aus der anderen ergiebt, daß der Inhalt als der in diesem Boden keimende, erwachsende und erblühende Kern immer leuchtender, heller, klarer hervortritt, daß in ihm der ganze Formkörper des Satzbaues seine Einheit hat. Sei dieser Inhalt abstracter oder sinnlicher, geschichtlicher, poetischer, belehrender oder beschreibender Art, negirenden oder affirmativen Charakters; immer tritt die Summe seiner Gedanken zu einem einheitlichen Kerngehalte zusammen, der, über dem Ganzen schwebend, die Form nur als Mittel benutzt und sich von derselben scheidet. In dieser Bestimmtheit sondert sich der Inhalt des musikalischen Werkes nur in den seltensten Fällen von der Form; der überwiegende Theil seines Lebensgehaltes beruht in der Lebendigkeit der Form; nicht aber in ihrer Aeußerlichkeit allein, sondern in einer von anderen Gesetzen bestimmten Geisterfülltheit, die in der Stylconsequenz und Stimmungseinheit ihre Hauptaufgabe sucht, und ahnungsvoll nur auf einen nicht klar und objectiv bestimmbaren Inhalt hindeutet. — Um so mehr aber tritt die Analogie mit dem Bau der einzelnen, logisch geordneten Sprachphrasen in den Vordergrund des musikalischen Reizes. Hauptbegriffe und Nebenbegriffe, Uebergänge und Verbindungen, Vorder- und Nachsätze, fragende, ausrufende, demonstrirende Gliederungen spiegeln

sich aus der hellen Welt der Rede in diesem dunklen Wellenspiel der Töne ab. Auch entwickelt sich hier ein Gedanke aus dem anderen, ein dritter aus diesem u. s. f., und ist die Verknüpfung auch nicht so haarscharf aneinander gefügt wie in unumstößlichen Gedankengliederungen rhetorischer Deductionen, so muß sie doch eine Begründung in der zulässigen Zusammengehörigkeit desjenigen Inhaltes haben, der jener eindringlichen Tonsymbolik untergelegt werden *könnte*. So beurtheilt das empfangende Gefühl den Geist der Tonsprache, und so verlangt es auch ihren Vortrag. — In diesem symbolischen Formleben hat die Musik ein Element vor der Sprache voraus, dies ist die Polyphonie. Das Wort, das nur Mittel für einen außer ihm liegenden, in der Welt aufzusuchenden Inhalt ist, wird vermöge seiner Bedeutsamkeit zu gleichzeitigen Redeströmen nicht geeignet sein. Weder Ohr noch Geist fassen zwei in sich selbstständige so ausgeführte Klang- und Gedankenlinien. In der Musik aber, wo die Tonreihen vielmehr in sich selbst als außer sich ihren Inhalt haben, entfaltet sich die Gleichzeitigkeit von Sangesweisen zu den einheitvollsten, und dadurch ausdruckvollsten Gebilden. Auch hier wird ein dunkler Gemeinpunkt ahnungsvoll empfunden, und als höherer Inhalt in der vorhin erwähnten Weise von dem ganzen Bewegungsverlaufe angestrebt. Dies geschieht indeß nicht durch wirkliche Begriffsverbindungen, sondern durch symbolisches Gebahren des formellen Tonlebens, das sich in so vielfach verschlungener Verkettung als Ansprache, Erwiederung, Verständniß, Ineinandergehen und sich in ihrer Potenz inhaltsgemäß modificirende Lebenskraft, zu einheitlichem Ausdrucke verknüpft. —

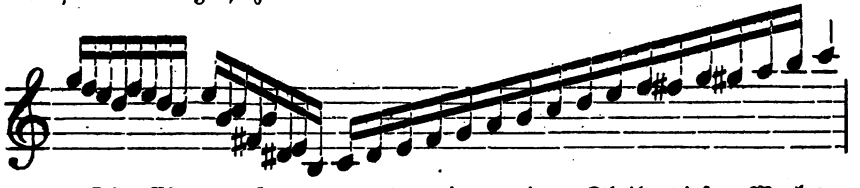
Die Gedanken in ihrer Isolirung zu verstehen, in ihrer Verknüpfung zu verfolgen, und die Entwickelung durch den ganzen lebensvollen Verlauf des Werkes verständig im Einzelnen und Ganzen durchzuführen, ist Sache des darstellenden Musikers, und vor Allem des Klavierspielers, denn dem letzteren fällt vorzugsweise die Aufgabe zu, Musik in vollständigerer Ausbreitung ihrer Stimmlinien zur Anschauung zu bringen.

Unter allen Mitteln, die musikalischen Gedanken in diesem symbolisirenden Verstande, in welchem Verhältnisse sie auch vorkommen mögen, in dieser Selbstständigkeit nach ihrem sinnlichen und inhaltlichen Werthe klar zu machen, ist keines so wichtig wie der *Accent*. In dieser seiner allgemeinen, Metrik und Rhetorik umfassenden Bedeutsamkeit ist er hier gemeint und wird dem zuerst besprochenen, in engerem Kreise betrachteten, als der höhere gegenüber gestellt.

Die musikalischen Gedanken zerfallen in die beiden so oft ange-

führten Gegensätze des Instrumentalen und Vocalen, oder des Passagenartigen und Cantilenenartigen. Zu diesen beiden gesellt sich als drittes das zwischen ihnen liegende Element, das beide Formen mischt, also Cantilene mit eingewebten Passagen, oder umgekehrt, Passagen mit gesanglichen Momenten; man kann auch sagen: gesungene Passagen, oder umgekehrt Passagen, die nicht rein figurativ wirken, sondern einen gesanglichen Kern vorherrschen lassen. — Dieses dritte Element zerfällt also genau genommen in zwei Unterabtheilungen, je nachdem entweder das Vocale prävalirt und sich mit Instrumentalem mischt, oder der umgekehrte Fall eintritt. — Als Anhang kommt die gleichzeitige Vereinigung dieser Prinzipe in zusammenwirkenden Stimmreihen hinzu. — Wir besprechen die einzelnen Nummern.

1) Jede Passage stellt in zeitlicher Ausdehnung ein plastisches Gebilde vor, dem ein figuratives Element, das aber von sehr mannigfaltiger Gestalt sein kann, zu Grunde liegt. Ihre Structur kann sich auf ein einziges solches Element beschränken, deren aber auch zwei oder mehrere vereinigen, z. B.



Die Elementarformen wurden im vorigen Theile dieses Werkes vorgeführt und andeutungsweise wenigstens erschöpft. Die Ausdehnung der Figuren, die zu einer Passage zusammentreten, ist sehr verschieden. In den Tonleitern (chromatisch und diatonisch) liegen die kleinsten Figuren zu Grunde; nämlich die unmittelbare Nachbarschaft von zwei Tönen, von denen jeder eben so sehr mit dem tieferen als mit dem höheren dasselbe Entfernungsverhältniß hat. Die Tonleiter ist gewissermaßen die gerade Linie.

Doch treten auch wieder die Tonleitern zu verschiedenen Linienzeichnungen zusammen. Die stillstehenden Figuren sind mehr zickzackartige, in sich selbst meist wieder zurückkehrende Linienbildungen; die fortrückenden sind ein Aufbau solcher Figuren zu terrassenartigen, aufwärts, abwärts, oder in keiner bestimmten Richtung fortstrebenden, unentschieden hin- und herschwankenden Gebilden. Die arpeggirten Formen sind Bewegungslinien, die entweder direct oder zickzackartig in größerer Schnelligkeit ein Ziel verfolgen. — Alle Passagen können eine Richtung

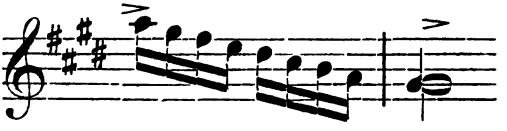
einschlagen, zwischen mehreren schwanken, oder curvenartig zu ihrem Anfangspunkte wieder zurückkehren. (Vgl. ausführlicher Kap. 10.)

Die Accentuation hat nun die Aufgabe, die Plastik der Passage in ihren Hauptgliederungen klar zu machen, ihr Element sowohl als ihre Totalität in präciser Zeichnung zur Anschauung zu bringen. Es waltet hier also ein höheres Gesetz als die bloße Metrik des Accentes nach den Takteinschnitten. Die Passage ist eine Individualität, die oft, unabhängig von den letzteren, kleinere oder größere Dimensionen ausfüllt. In vielen Fällen aber trifft sie auch mit dem Metrischen des Taktes zusammen. Der Spieler hat wohl zu beachten, welcher Fall vorliegt, und darnach die Accentuation einzurichten. Die Betonung nach den figurativen Elementen, auf die Anfangs-, End- und Einschnittspunkte von Bedeutung, wird hier zumeist gefordert.

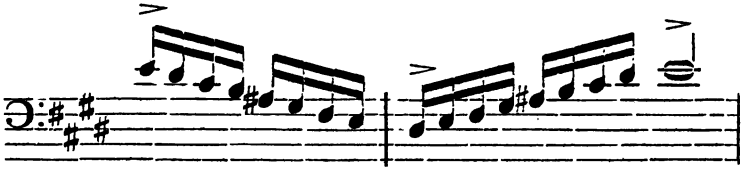
Treffen die bezeichneten Momente mit den metrischen zusammen, so genügt der taktische Accent, gehen sie mit jenem auseinander, so haben sie das größere Gewicht der Accentuation. — Bei sehr langen Ausdehnungen kann zu dem die Figurenglieder bezeichnenden Vortragsaccente der metrische hie und da in der Mitte der Stelle hinzutreten.

Beispiele:

Im dritten Satze der E-dur-Sonate Op. 14. von Beethoven wird der kleine Lauf der rechten Hand, wo und in welcher Form er auftreten mag, immer nur auf den Anfangs- und Endpunkt den Accent erhalten:



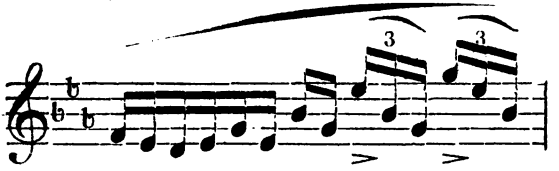
Diese Passage gleicht einer kurzen geraden Linie; die angegebenen beiden Accente begrenzen sie in ihrer plastischen Gestalt. In der vierten Reihe dieses Satzes bildet diese Linie mit einer anderen einen Winkel, und ist der Treffpunkt beider in der Winkelspitze ebenfalls zu markiren:



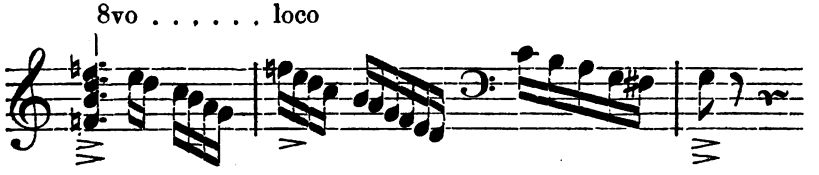
In dem eben angeführten Falle treffen die Vortragsaccente mit den metrischen zusammen, haben aber doch im Sinne der Figuration eine

schärfere Betonung, als die bloße Taktgliederung beanspruchen würde, und machen die übrigen metrischen Accente, die sich etwa auf ais geltend machen könnten, überflüssig.

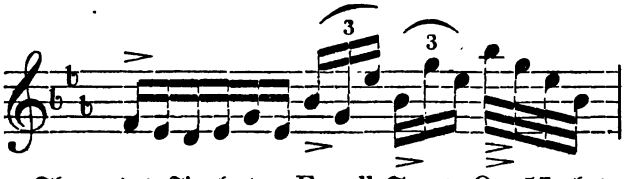
Folgende Passage, aus der ersten Bagatelle von Beethoven, hat auf es und g, als den Höhepunkten, die ihre Gestalt am meisten charakterisiren, die bedeutendsten Accente:



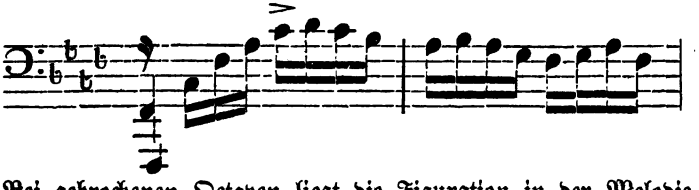
In folgendem Beispiele aus Beethovens Sonate Op. 90. wird Anfang und Ende des Laufes in C-dur am schärfsten betont, die taktischen Accente, die zwischen beiden Grenzpunkten liegen, nur leise, kaum merkbar bezeichnet. Hier gilt der Einsatzpunkt f, der in den Accord fällt, für den Anfangspunkt der Passage, und bedarf das folgende e keines besonderen Accentes:



In kleineren bunt figurirten Passagen muß aber oft der metrische Accent allein innegehalten werden, weil die Taktklarheit durch Markiren der Figuren verloren ginge, wie z. B. in der oben genannten Bagatelle von Beethoven:

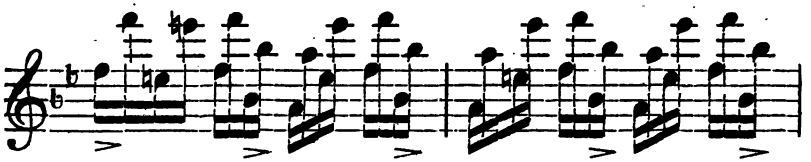


Das Thema des Finale der F-moll-Sonate Op. 57. hat natürlich folgende Betonung:

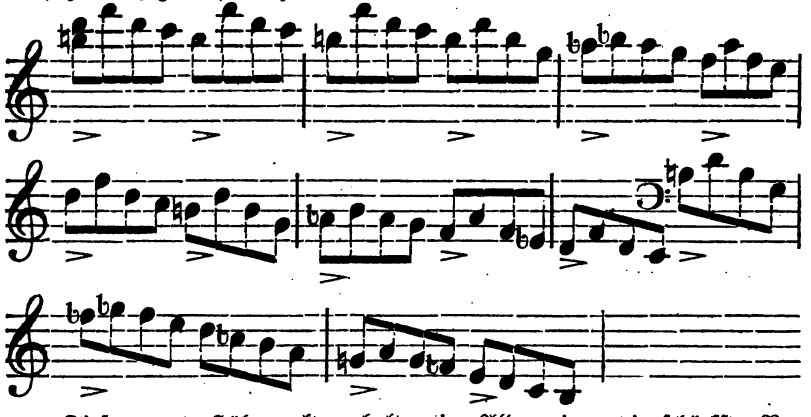


Bei gebrochenen Octaven liegt die Figuration in der Melodie, die

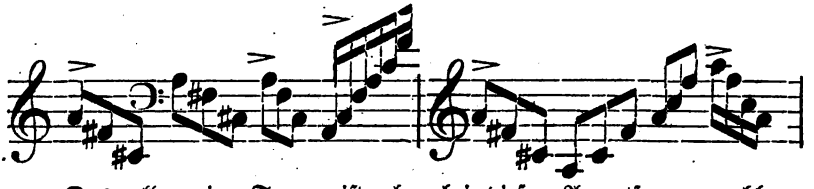
der vorangehende Finger durchführt, und erhält darnach der Accent seine Bestimmung, wie z. B. im ersten Satz von Beethovens Op. 22.



In folgender Passage aus der Sonate pathetique Op. 13. fallen die figurativen Elemente mit den Takteinschnitten zusammen, und so erhält jeder Takt regulär zwei Accente, mit Ausnahme des vorletzten, der nur eine Figur bildet. Der letzte erhält wegen des sich überstürzenden Angriffs auf das Thema, und weil die linke Hand durch ihren Einsatz die Figur theilt, zwei Accente:

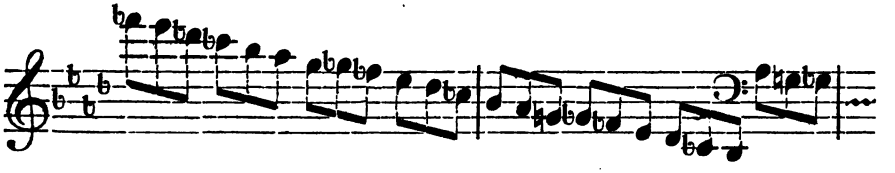


Tiefen- und Höhepunkte erhalten im Allgemeinen die schärfste Betonung, weil sie die Gestalt der Passage am klarsten angeben; z. B. Beethovens D-moll-Sonate Op. 31.



Das allgemeine Tempo ist aber bei diesen Accentfragen wohl zu beachten. Wo es nicht schnell ist, und einer plastischen Auffassung der Passagen dadurch hinderlich wird, bleiben die metrischen Accente allein in ihrem Rechte. Der Spieler, der die Stellen für die Accentgebung überlegt, hat auf diesen Umstand wohl zu achten. Es wäre z. B. unzulässig, in folgender Stelle aus dem ersten Satze der F-moll-Sonate

Op. 57. nur Anfang und Schluß zu markiren, da der Gang dieser Passage nicht schnell genug ist, um ihre lineare Gestalt ins Licht treten zu lassen, und überdem derselben mehr ein declamirender als passagenartiger Charakter innewohnt:



Der Accent macht das Passagenwerk brillant; er belebt die fließende Tonmaterie durch seine Pulsschläge, die wie Willensregungen beseelter Kräfte aus dem räthselhaften Weben unerklärlicher Gewalten hervorbrechen. Seine Anwendung ist da am meisten am rechten Orte, wo die Passagen in ihrem bunten Getümmel die Oberhand und die Hauptstimme haben; so gestattet z. B. Chopin's C-moll-Etüde Op. 10 Nr. 12 neben scharfen metrischen Accenten noch schärfere figurative, welche z. B. auf der zweiten Seite bei dem Sprunge der linken Hand aus der Tiefe nach einem höheren Ton, auf diesen, obwohl er die zweite Note des Taktes ist, mit vollem Gewicht einsetzen dürfen. Solche Irregularität des accentlichen Rhythmus steigert hier, wie überhaupt, das Leben des Werkes, hat überall ihr volles Recht, wo es sich um Leidenschaft und Feuer handelt, und dies wird meist da der Fall sein, wo die Passagen die Hauptstimme haben und schnelles Tempo vorliegt. Ein wenig gemilderter wird die accentliche Dissonanz sich geltend machen, wo die Passagen Unterlage zu einer melodiösen Hauptstimme sind, wie in zahllosen neueren Compositionen, obwohl es auch hier dem Inhalte nur zu gute kommt, wenn bei der meist etwas monotonen Anlage des Stücks, neben einer seelenvollen Auffassung der Melodie, auch in der Begleitung lebensvolle und selbstständige Regungen vom Spieler aufgesucht oder gar hineingelegt werden.

Ganz fehlen kann aber jeder Accent da, wo der Charakter des Stückes oder der Stelle Ruhe verlangt, wie z. B. in den Läufen nach dem kleinen Es-moll-Sätzchen in der ersten Bagatelle (von Beethoven), welche in das Thema zurückleiten; oder in vielen andern Adagiosätzen, wo durchaus das Passagenwerk nur bescheidene, dem Gesammtgeist sich anschmiegende Ansprüche macht. So ist auch die letzte Variation des Mittelsatzes der F-moll-Sonate Op. 57. am besten ganz accentlos, nur hier und da mit einer leisen Andeutung von Betonung vorzutragen, damit die Erschöpfung und die Resignation zur Darstellung komme, die

zwischen zwei Sätzen von so riesenhaftem Aufschwunge von allen Auffassungen die meiste Berechtigung hat. Sehr kleine Figuren, Secunden, Terzen u. s. w. erhalten ebenfalls keinen Accent.

Die Stärke der Accentuation steht allemal in natürlichem Verhältnisse zu der allgemeinen Kraft der Tongebung und würde von dieser Regel nur in ganz besonderen Fällen von dramatischem Gehalte, eine Ausnahme zu statuiren sein. Im zarten Spiel ist der Accent zart, im lauten stark und im Crescendo und Diminuendo unterstützt er durch Anschmiegen an die Tongebung deren Wirkung.

Die Bedeutsamkeit des allgemeinen Inhaltes giebt schließlich den Ausschlag, in wie weit das accentliche Leben einer besonderen Darstellung bedarf. Eine Etüde von Czerny, eine Phantasie von Thalberg werden sich mit schlichten regulären Accenten begnügen. Die feinen Rhythmiker Chopin und Schumann werden die Nüancirungen desselben bis zu einem sehr hohen Grade des künstlerischen Geschmackes gestalten und Beethoven wird immer da, wo es auf das musikalische Leben in seiner inhaltvollsten und trotz seiner melancholischen Vereinsamung gesündesten Kraft ankommt, die schönste, reichhaltigste und *wahrste* Bedeutung des Accentes erkennen lassen.

2) Den diametralen Gegensatz gegen die Passage macht die *Cantilene*, und ihre Accentuation bestimmt sich nach ähnlichen Gesetzen. Ursprünglich ist Melodie der Uebertritt eines sprachlich ausgedrückten Gedankens in die musikalische Sphäre, die Illustrirung der farblosen nur in den Unterschieden einer immer dunkel gehaltenen Lautregion sich bewegenden Klangumrisse, durch den reicheren, volleren Reiz der musikalischen Töne; das Hineinnehmen des auf der *Oberfläche* der Sprachorgane haftenden Tonmittels in die empfindungsvolle, warme *Innerlichkeit* der Brust. Der Nachweis dieses Uebertritts durch die specifisch musikalischen Mittel ist Sache der Compositionslehre. — Der Spieler muß die Melodie, vor Allem in dem obengenannten Sinne, als eine zusammenhängende, geordnete, die logische Form und Bedeutung der sprachlichen Phrase symbolisch nachbildende Tonreihe auffassen und sich an diesen ursprünglich ersten wie letzten Eindruck halten. Demgemäß sind in diesem Gebilde vorzüglich die *Hauptbegriffe* kennen zu lernen und die *Zielpunkte* der Bewegungen in's Auge zu fassen, welche von den mehr nebensächlicheren Tonelementen ausgehen. — Daneben ist aber der Grad der Stimmungswärme überhaupt auch zu beachten, in dem sich eine Melodie entweder an sich, oder besonders im Zusammenhange eines Werkes, bewegt. Der singende Anschlag, wie er

in den früheren Theorien gelehrt wurde, ist erste Voraussetzung und ist aus seinen zahlreichen Stärke- und Ausdrucksgraden die entsprechende Form zu wählen. In vielen Fällen wird somit die ganze Klangfarbe der Melodie schon eine Art der Betonung in Anspruch nehmen, die sich der leichteren Tongebung der Passage gegenüber als Accent geltend macht. Dies bezieht sich hauptsächlich auf die moderne Darstellung gesangartiger Sachen; in anderen Fällen wird die Melodie sich der zarteren, ja zartesten Anschlagsfarben für einen Theil ihrer Töne, zuweilen für ihre ganze Ausdehnung bedienen. Dies sind Unterschiede, die an anderer Stelle ihre Andeutung erfahren haben und noch genauer erfahren werden; hier kommt es nur darauf an, im Laufe der Melodie die Hauptbegriffe klar zu machen und ihre Hervorhebung als höchstes Gesetz der Declamation zu bezeichnen.

Formell betrachtet ist die Melodie eine metrisch geordnete Folge von Tönen, die in sich eine gewisse Zahl von Unterschieden darbieten. Die letzteren beruhen auf Länge und Kürze, Höhe und Tiefe, Consonanz und Dissonanz. Naturgemäß hat die längere Note das Uebergewicht über die kürzere, die höhere über die tiefere, die dissonirende über die consonirende, indem die letztere das Prinzip der Ruhe, jene das der Bewegung ausdrückt. In erster Linie wird die *schärfere* Betonung den in der oben bezeichneten Weise hervortretenden Noten zu Theil werden müssen, die geringere sich in einem gewissen Verhältnisse auf die anderen Noten erstrecken, und zwar so, daß, je mehr der bezügliche Ton seiner Stellung nach auf dem Character eines Hervortretens verzichtet, er die leisere Betonung erhält. Ferner ist der Verlauf der ganzen Bewegung zu beachten. Die Mitte derselben repräsentirt den Gedankenstrom in voller Thätigkeit und wird ebenfalls größere Accentuation beanspruchen dürfen, als Anfang und Ende. Vorausgesetzt wird hierbei jedoch die Abtheilung einer Melodie nach ihren *vollkommenen* Perioden, deren eine mindestens erforderlich ist, um überhaupt ein Ganzes darzustellen. Bekanntlich können sich mehrere Phrasen zusammensetzen und eine Melodie bilden; für diese in ihrer Vereinzelung würde die genannte Regel nicht immer zutreffen.

Keine Melodie, sei sie als Ganzes in dem oben bezeichneten Sinne gefaßt, oder als ein Theil dieses Ganzen, der etwa durch ein Komma oder eine geringe Interpunktion sich in demselben abgränzt, entbehrt der Hauptnoten, oder wenigstens *eines* Hauptbegriffes, welcher als Ziel für die Bewegung zu betrachten und demgemäß zu accentuiren ist.

Setzen sich mehrere durch solch ein Komma geschiedene Phrasen zu einer Melodie zusammen, so ist zu überlegen, in welchem Theile der Hauptinhalt liegt, und ist in diesem Punkte unter allen der stärkste Accent zu geben. Die andern Phrasen sind im Verhältniß zu ihrer Bedeutung und Stellung mit stärkeren oder schwächeren Accenten zu versehen. — Besteht eine Melodie aber aus mehreren kleinen Perioden, bildet sich eine Liedform in zweifacher oder dreifacher Theilung, so liegt der Culminationspunkt der Bewegung in der Mitte und werden sich hier nach einer ebenfalls genau zu ermittelnden Steigerung die, im Vergleich gegen die anderen Theile, stärker zu gebenden Accente bestimmen. Die Wiederkehr des ersten Gedankens im dritten Theile der Liedform wird eine im Ganzen dem ersten sich anschließende Accentuation beibehalten; bei mehrfacher Wiederholung jedoch wird nach dem bekannten Prinzipe der Abwechselung auch hierin variirt werden müssen.

Oft treffen mehrere charakteristische Zeichen für das Hervorheben einer Note zusammen; die höhere ist zuweilen auch die längere, und auch die dissonirendere Note. In solchem Falle ist die Accentuation um so eindringlicher; schwanken aber die Kennzeichen, theilen sie sich so, daß das Längere nicht weit neben dem Höheren steht, oder dies nicht dissonirend genug gegen andere benachbarte Elemente absticht, so wird der Spieler überlegen müssen, welche Stellung die wichtigere ist. Der Rhythmus wird hier oft den Ausschlag geben, gemeiniglich aber wohl das Höhenverhältniß den Vorzug vor den übrigen Merkmalen verdienen; nur wo die höchste Note von auffallend kürzerem Werthe ist, als die andern, wird sie die Accentuation ablehnen. In vielen Fällen wird aber wohl eine geringere Accentuation, neben der eben bezeichneten stärksten, denjenigen Stellen zu Theil werden können, die durch Länge oder Dissonanz gleichfalls Anspruch darauf haben.

Liegt bei einer dreitheiligen oder zweitheiligen Liedform der Culminationspunkt der Bewegung nicht in der Mitte, wie dies sich auch zuweilen ereignet, so schließt sich selbstverständlich der Gang der Accentuation dem des allgemeinen Ausdrucks an.

Die genannten Regeln betreffen das normale Verhältniß und werden in den meisten Fällen ausreichen. Es ist aber auch auf einige andere Punkte noch Rücksicht zu nehmen.

Zuvörderst ist hier, wie bei den Passagen, die Bemerkung zu wiederholen, daß der reguläre, metrische Accent auch in einem gewissen Rechte bleibt. Abgesehen von der Nothwendigkeit, daß jüngere Spieler

demselben zuvor gerecht werden müssen, ehe sie die Feinheiten der Vortragsaccente aufsuchen, muß das Bewußtsein der regulären Accentuation als erste Grundlage stets wach erhalten bleiben.

Dieselbe wird in vielen Fällen durch alle noch so complicirten Vortragsaccente durchschimmern; geschieht dies auch nicht immer durch lautes Hervorheben, so wird in der Ruhe und nachhaltigen Ausdauer der guten Takttheile genug angedeutet werden können, um das Gehör auch über diese Linie des Lebensfadens der Töne klar zu erhalten.

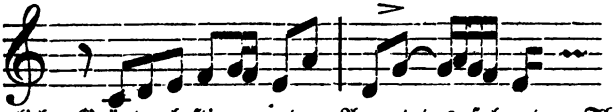
In vielen andern Fällen aber wird geradezu der metrische Accent allein den Vortrag ausmachen; und diese werden sich da besonders ereignen, wo die Töne in der Figuration einförmig sind, oder wo die andern Momente so gemischt auftreten, daß sich ein entschiedenes Hervortreten eines bestimmten Haupttones nicht nachweisen läßt.

Syncopirte Noten haben auch in der Melodie meist dieselbe Schärfe der Betonung, die früher allgemein für dieselben zur Regel gemacht wurde, weichen aber trotz ihres Längenübergewichts zuweilen den höheren Noten, wie aus dem Beispiele im Andante der D-moll-Sonate (vgl. oben) hervorging.

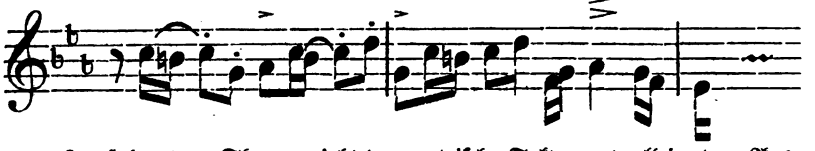
Die dramatische Bedeutung der musikalischen Redeweise macht hingegen Ausnahmen von allen bis hierher aufgestellten Regeln möglich; die Sinnfolge des Textes kann sich namentlich gegen obiges Gesetz, daß in der Mitte des Tonstromes die Hauptkraft liege, auflehnen, und kann das Gewicht ebenso gut in den Anfang wie auf das Ende der Phrase verlegen. — Das Klavier hat zwar keinen Text, aber wo es Melodien aus Opern, Oratorien u. s. w. in seine Sphäre überträgt, wird es demgemäß auch die Declamation entsprechend beibehalten müssen. In Folge dieser Vielseitigkeit des Tonlebens wird denn auch die Composition der Melodie von vorn herein, ohne von bestimmtem Texte auszugehen, die Mannigfaltigkeit des Sprachausdrucks symbolisirend in ihrer ganzen Freiheit nachbilden können, mit Fragen beginnen, mit einem Ausrufe endigen, von Zweifeln hin- und hergeworfen werden und dergl. und von dem normalen Gange der oben bezeichneten rhetorischen Satzformen und ihres Ausdruckes abweichen. Auch tiefe, ja tiefste Noten können den Hauptaccent auf sich ziehen und man könnte die Regel in Bezug hierauf auch so aufstellen, daß die aus dem gleichartigeren Elemente der melodiösen Glieder auffallend heraustretenden Noten, gleichviel, ob dies durch Tiefe oder Höhe geschieht, den schwersten Accent erhalten.

Beispiele:

In folgendem Fugenthema von Bach fällt der Hauptaccent auf g, wegen der Länge und Syncopation

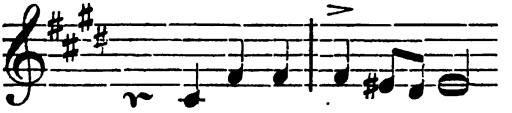


Aehnliche Gründe bestimmen den Accent des folgenden Themas:

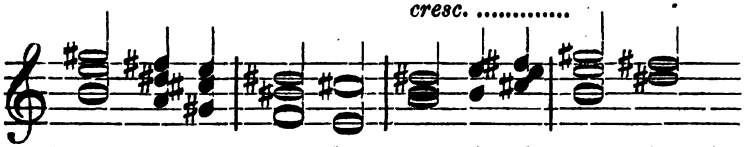


In folgendem Thema giebt der metrische Taktaccent allein den Ausschlag, da andere Bestimmungsgründe nicht vorliegen; wenigstens fällt die auf das accentuirte fis kommende Dissonanz im Laufe der Fuge nicht ins Ohr.

Bach:



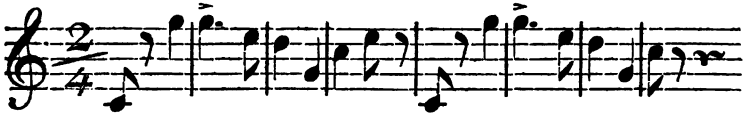
Aehnliches gilt von folgendem zweiten Thema der Beethovenschen C-dur-Sonate Op. 53:



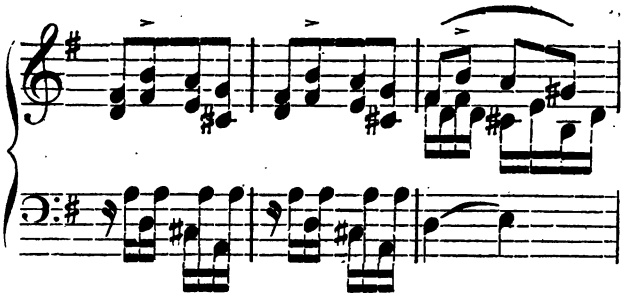
Hier wird offenbar Alles gesungen, und kein Element will in seiner Betonung verkürzt sein. Das hohe gis wird allerdings am Ende ein etwas größeres Gewicht auf sich ziehen.

In folgendem Thema lassen Höhen- und Längenverhältniß — wenn man will, auch der reguläre Accent auf dem guten Takttheile, keinen Zweifel über die Betonung:

Beethoven Op. 53.



In folgender Stelle entscheidet das Höhenverhältniß über die Accentuation, obwohl alle Töne singend vorzutragen sind.



Beethoven
Op. 14.
G-dur-Sonate.

Die Einleitung der Chopin'schen Polonaise Op. 22 (Andante) hat treffende Stellen, in welchen die Dissonanz für die Accentuation der Singenote entscheidet. Im zweiten Thema der Beethoven'schen G-dur-Sonate Op. 31 (I. Satz) verlangt die Synkope den Hauptaccent.

Schließlich erfolgt eine Angabe der Accente für eine längere Liedform, nämlich das Thema der Beethovenschen As-dur-Sonate Op. 26. — Der erste Satz umfaßt 8 Takte, diese bestehen aus einem Vorder- und Nachsatze, jeder zu 4 Takten. Der Gipfelpunkt der Steigerung befindet sich im vierten Takte und fällt hier der Accent auf die Singenote des wegen ihres Höhenverhältnisses. Im sechsten Takt geht die Melodie noch höher hinauf bis f und erhält hier ebenfalls eine schärfere Betonung. Von da ab senkt sich die Tonstärke und giebt nur auf den Accord fes b d wegen seiner dissonirenden Beschaffenheit noch einen leiseren Accent. — Die nächste Gruppe von 8 Takten wiederholt etwas variirend die erste, schließt sich in der Accentuation ganz derselben an, bedarf nur im zweiten Takte noch eines neuen Accents aus metrischen Gründen, um unter 6 gleichen Noten as, die wichtigste, auszuscheiden. — Der zweite Theil von 10 Takten erhebt sich zu etwas unruhigerer Stimmung, die sich aber aus Rücksicht gegen den Charakter des Totalbildes nicht im Tempo ausdrückt. In der Accentuation jedoch macht sie sich durch eindringlichere Hervorhebung der Noten as im sechsten und g im achten Takte bemerkbar. Die letzte Gruppe von 8 Takten entspricht der zweiten und hat auch dieselbe Accentuation.

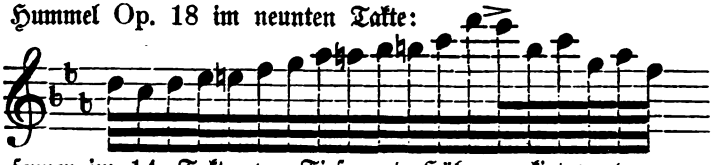
Es ist hier noch zu bemerken, daß in vielen recitirenden Melodien auch recht wohl mehrere Noten hintereinander einen gleich starken declamatorischen Accent erhalten können, wie dies z. B. in Bachs figurirtem Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten", in Marx Auswahl Nr. 8 mehrfach nothwendig ist.

Ein Unterschied zwischen den beiden Zeichen > und — oder ⊤ ist ebenfalls zu beachten. Das erste Zeichen ist ein schärferer Accent,

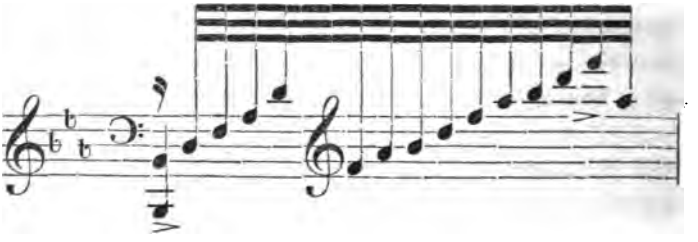
der mehr durch den ſtehenden Finger herausgebracht wird; in manchen Fällen ſogar durch Schlag oder ungebundenen Einſatz. Der liegende Strich iſt ein milderer Accent, der mehr ſingt und durch Fingerdruck oder einen in Druck ſogleich übergehenden gelinderen Schlag, meiſtens aber in gebundener Spielweiſe auszuführen iſt. Wo er ungebunden einſetzt, wird meiſt dem Strich noch der Punkt beigefügt.

3) Wir gehen zu der Fülle derjenigen Gebilde über, die weder rein kantilenenartig, noch rein paſſagenartig zuſammengeſetzt ſind, ſondern beide Prinzipe miſchen. Dieſe umfaſſen zunächſt die getragenen, melodiöſen Tonſtücke in langſamer Bewegung, welche mit Coloraturen und Klavierpaſſagen geſchmückt ſind.

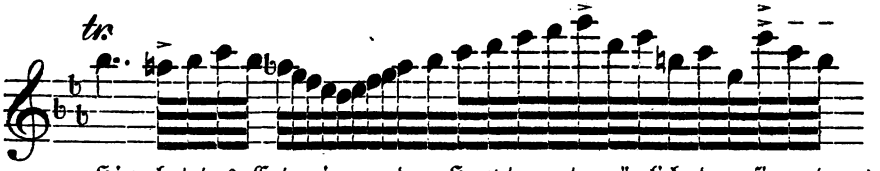
Die beſten Beiſpiele werden ſich in jedem Mittelſatze eines Hummelſchen Concertes, in den Adagioſätzen Beethovenſcher Sonaten und zahlreichen modernen Nokturnos (z. B. Chopin Op. 9 Nr. 2, Op. 37 Nr. 1, Op. 15 Nr. 2) auffinden laſſen. — Die Regeln der Accentuation ſetzen ſich hier aus den in den beiden vorigen Nummern aufgeſtellten zuſammen und iſt im Ganzen nichts Neues hinzuzufügen. Die Paſſagen werden hier ſchon in der Anlage der Compoſition keine ſo prävalirende Rolle erhalten haben, daß ſie ihre Accentuation in der Eindringlichkeit geltend machen, die in der erſten Nummer vorausgeſetzt werden mußte. Sie ſind alſo im Ganzen der Geſanglichkeit enger anzuſchmiegen, werden zuweilen nur in buntere Figuration übergreifen und in dieſer *maaßvoller* ihre Accente beanſpruchen müſſen. Der Totalcharakter bleibt *Geſang*. Zuweilen iſt der Inhalt ſolcher Paſſagen rein figurativ, inſtrumental, ohne Geſangmomente. In dieſem Falle wird die lineare Zeichnung wie früher beſonders in den Punkten, wo zwei Linien ſich treffen, durch Accentuation klar zu machen ſein, wie z. B. im Larghetto von Hummel Op. 18 im neunten Takte:



und ferner im 14. Takte, wo Tiefe und Höhe markirt werden

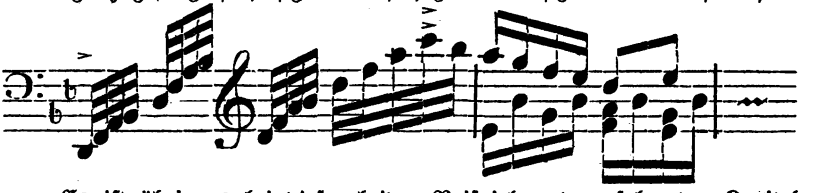


Oder die Passage enthält — theils durchweg — theils in Einzelpunkten, namentlich am Ende, gesangliche Momente. In diesem Falle stehen dieselben im Vordergrunde der Bedeutsamkeit und bilden ihren accentlichen Vortrag ganz nach Analogie der Kantilenen, z. B. im 13. Takt:



Hier hat das Ende in es den Hauptaccent, nämlich den singend markirten. Die beiden andern auf a und g sind figurativ und schwächer.

Oft liegt das Singende versteckter, und der Spieler muß schon tiefer in ächt musikalischem Denken geübt sein, um den gesanglichen Punkt zu finden. So ist z. B. in folgender, dem Finale der Beethovenschen B-dur-Sonate Op. 22 entlehnten Stelle das oberste c singend zu markiren, da es in das Thema einleitet, während sonst die ganze Passage einen ganz gesanglosen, figurativen, sogar leer figurativen Inhalt hat:



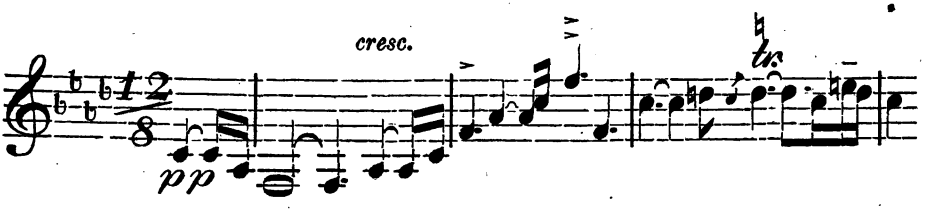
Es ist übrigens bei diesen beiden Beispielen, dem folgenden Kapitel vorgreifend, die Bemerkung hinzuzufügen, daß der singende Ton gleichzeitig angehalten werden muß, und dadurch die Schärfe des Accents zuweilen gemilderter sein darf.

Die zweite Hälfte der dieser Nummer unterzuordnenden Fälle umfaßt die melodiösen, meist thematisch entworfenen Gedanken, welche zwar im Sinne des Gesanges concipirt sind, aber mit den dem Klavier eigenen, der Gesangestechnik überlegenen Mitteln dargestellt werden. Namentlich ist es die Freiheit und Leichtigkeit der Klavierpassagen, die bei der Bildung solcher Gedanken mit in der Phantasie liegen, und welche den Klaviermelodien vor denen des Gesanges die größere Flüssigkeit der Ornamentik hinzufügen. Andererseits benutzt das Klavier den größeren Stimmumfang seiner Töne und beschränkt das gesanglich Zusammengehörende nicht auf die engen Grenzen eines einzelnen Stimmregisters. Es bezieht Töne auf einander, die oft um mehrere Oktaven auseinanderliegen, ganz so, als ob sie dem Bereiche einer Singstimme gehörten. Diese beiden Erweiterungen muß der Spieler mit in den Gedanken der

musikalischen Phrasen aufnehmen, den Vortrag aber ganz den vorher besprochenen Regeln gemäß einrichten. Es ist also im Ganzen nichts Wesentliches hinzuzufügen; die musikalische Vorstellung muß den gedanklichen, den vocalen Kern im Flusse der Passagen entweder auffinden, oder dieselben, wo ihr Charakter es erfordert, selbst als vollständig gesungen, nur mit den Mitteln des Klaviers denken und demgemäß accentuiren.

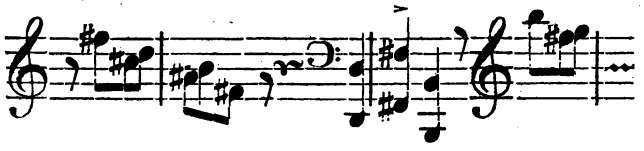
So fängt z. B. das Thema der Beethovenschen C-dur-Sonate Op. 53. mit einer reinen Klavierpassage an, die mit dem Handgelenke ausgeführt wird. Der gesangliche Kern liegt in dem dreizehnmaligen e der Oberstimme, natürlich nicht als ein so oft wiederholter Ton, sondern als ein einmaliger. Derselbe findet seinen Fortgang in fis, das die Klavierauffassung der ersten Figur entsprechend durch einen zweimaligen Handgelenkanschlag giebt, der Gesang sie aber ebenfalls nur als einen Ton vorstellt. Der höchste Ton g ist der Gipfelpunkt des Motivs und erhält den Hauptaccent; diese Note ist im Klavierthema nur einmal gegeben. — Die folgenden Sechzehntheilnoten sind freilich zunächst wirklichem Gesange in dem vorgezeichneten Tempo unausführbar, sie enthalten aber, ausgehend und sich entwickelnd aus dem flüssigen Geiste des ganzen Anfangs, eine so natürliche Steigerung des Ausdrucks, daß die gesangliche Vorstellung sofort eine ihrem innersten Wesen analoge Fortbewegung darin erkennt, die sie in ihren Mitteln vielleicht mit wenigeren und langsameren Noten geben würde, die sie aber auf dem Standpunkte des Klaviers natürlich findet, und über deren Accentuation sie keinen Augenblick in Zweifel bleibt. — Dieser Punkt ist von Wichtigkeit, denn die Thematen aller Sonaten, Rondo's und selbst der Salonstücke sind in dieser Weise entworfen und beanspruchen eine entsprechende Darstellung. Daß die Passage sich zuweilen in ihrem reinen Figurenreize geltend macht, kann natürlich nicht fehlen, und ist in solchem Falle ihre Accentuation den bekannten Regeln gemäß auszuführen. — Die Logik des rhythmischen Denkens wird auf eine strengere Probe gestellt, als bei reinen Kantilenen oder Passagen, um so mehr aber ist die Sorgfalt des Vortrags gerade in der Darstellung solcher Klavierthemen zu fordern und zu üben. — Die Klarheit der Gliederung, die Steigerung der Bewegungsmomente zu ihrer höchsten Lebhaftigkeit, die Gipfelpunkte des Ausdrucks sind hier wie überall die scharf im Auge zu behaltenden Stellen und erhalten als Hauptbegriffe ganz wie in den einfachen Kantilenen die schärfere Betonung.

So ist z. B. das Thema der F-moll-Sonate Op. 57. in folgender Weise zu accentuiren



Das höchste f hat den stärksten Accent; am Ende hat e noch einen milderen gesangartigen. —

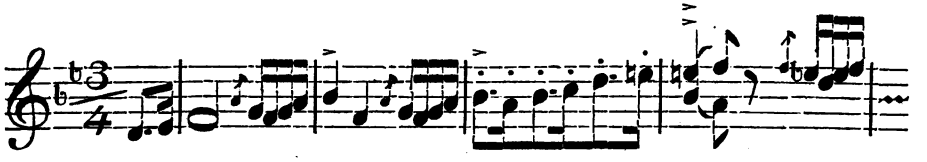
In dem Thema von Hummel Op. 18. fällt der Hauptaccent in den Baß auf den guten Takttheil, weniger des regulären metrischen Verhältnisses wegen, als weil der Baß seine wenigen Töne wie einen kurzen verdrießlich finstern Ausdruck declamirt, und diese Rolle in charakteristischer Weise bis zum 12. Takte steigert.



Hummel
Op. 18.
1. Satz.

Das Menuett in der Beethovenschen Sonate Op. 22. hat zwei sehr schöne Steigerungen; die eine fällt in den Vordersatz und erhält den Hauptaccent auf e im vierten Takte, die zweite im siebenten Takte auf g; der achte Takt erhält der Symmetrie mit dem vierten wegen, auch noch einen schwächeren Accent:

Beethoven Op. 22.



Das Thema des Finales in der D-moll-Sonate Op. 31. hat schon in dem Motiv einen gesanglichen Ton und muß denselben ein wenig hervorheben, obwohl es ganz klavierpassagenartig gehalten ist u. dgl. m.

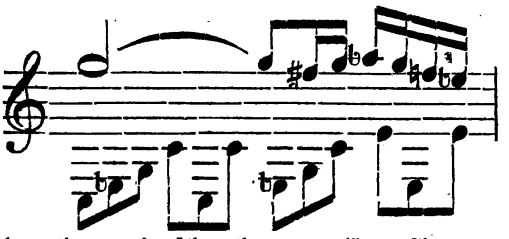
Indem wir somit die Passage in ihrer reinsten Gestalt, hierauf die Kantilene und drittens die Vereinigung beider Formen in den Klavierthemen betrachtet haben, sind wir dem Materiale in seinem ganzen Umfange gefolgt und es bleibt nur noch übrig, das Zusammentreffen der genannten Ideen zu gleichzeitiger Verbindung einer kurzen Erörterung zu unterwerfen.

4) Das rhythmische Leben wird sein vielgestaltiges Bild in den meisten Fällen in gleichzeitig sich abspinnenden Tonreihen entfalten. Selten geht *ein* Prinzip so monoton durch ein Werk oder gar eine Stelle, daß die Spannung des Spielers nur in einer einzigen Linie die Feinheit der Rhythmik durchzuführen hätte. Die einfachste Kantilene hat meist doch eine Begleitung, die, so untergeordnet sie sein mag, auf Momente ihr Dasein durch den leisen Pulsschlag eines Accentes verrathen muß. Zwar fehlt es nicht an Beispielen, wo nur der Fluß einstimmiger Passagen, oder eine einfache Melodie ohne eine besonders figurirte Begleitung die Scene eines musikalischen Werkes erfüllt; — (man denke nur an das zweite Thema der C-dur-Sonate von Beethoven Op. 53.) im Allgemeinen aber gehen mindestens zweierlei rhythmische Willensäußerungen durch das musikalische Lebensbild; dies gilt von der Mehrzahl, selbst der einfachsten Gebilde, ohne einmal das mehrstimmigere Gewebe der Polyphonie anzuführen, das vorzugsweise seinen Vortrag in der richtigen Accentuation jeder einzelnen Stimmreihe hat.

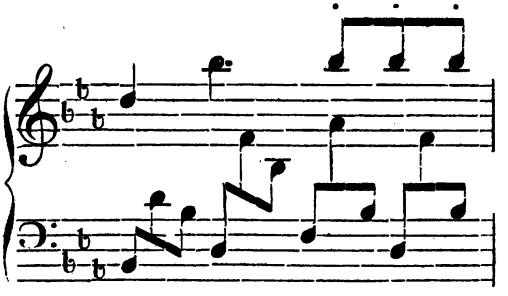
Für diese Fälle gilt die Regel, den Charakter der verschiedenen Stimmen wohl zu prüfen. Sobald *ein* Princip überwiegt, wird die Accentuation des anderen beschränkt werden müssen. Sind Beide oder mehrere *gleichberechtigt*, so ist die Genauigkeit der Accentuation allen gleichmäßig zuzuwenden. — Die Begleitung tritt in kantilenenartigen Sachen allerdings sehr zurück; dies gilt besonders von liedartigen Sachen modernen Charakters. Selten aber wird sie bis zur Nichtigkeit unterdrückt, besonders wo sie brillant ist. Bei aufsteigender Wärme und Leidenschaft wird sie oft die ganze Fülle ihres accentlichen Lebens entfalten, und ist hierbei nicht einmal an so brillante Begleitung zu denken, wie sie z. B. in Henselts „Danklied nach Sturm" Op. 5. vorliegt. Hier ist die letztere mindestens gleichberechtigt mit der Melodie; das Gesagte gilt schon von den bescheidenen Liedern ohne Worte Mendelssohns, in denen die Begleitung zurücksteht, auf Momente aber (z. B. V. Heft Nr. 1) ihr Dasein accentlich bemerkbar macht, zuweilen sogar durchgängig den Accent in feuriger Weise erfordert (z. B. fünftes Heft Nr. 2).

Der meiste Wechsel findet natürlich in den geistreichsten Compositionen statt. Es ist ein eigenthümlicher Charakterzug des Tonwerkes, daß je geistvoller, inhaltreicher es ist, um so mannigfaltiger auch seine Rhythmik auftritt. Es sei hier nur ein Beispiel noch angeführt.

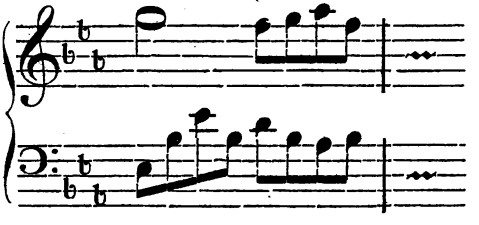
Das erste Solo des Beethovenschen C-moll-Conzertes bringt alle Fälle zur klaren Anschauung. Vom 11. Takte an



geht eine triolenartige, mit ſchwachem regulären Accente zu verſehende Unterſtimme zu einer declamatoriſch zu accentuirenden Oberſtimme zuſammen. Hierauf wechſeln rein paſſagenartige Klavierſtellen, die zum Theil ſcharfen regulären und gleichzeitig figurativen Accent erhalten, mit kleinen Orcheſterintermezzos, bis das zwiefache Accentelement auf's Neue in dem Takte



anhebt und 8 Takte hindurch fortgeſetzt wird. Dann kommen wieder Klavierpaſſagen 6 Takte mit ſcharfem, hierauf 4 Takte mit gemildertem Accent. Die letzten löſen ſich in das zweite Thema auf



In dieſem tritt nun die Begleitung ganz zurück und die Declamation der Oberſtimme behält das alleinige Recht. Dies dauert aber nur ſechs Takte. Schon im letzten ſetzt auch in der Begleitung der Accent auf dem vierten Viertel ein, ſetzt ſich ſcharf im ſiebenten Takte fort, verſtummt aber wieder im achten. — Dieſe Verhältniſſe gehen gemiſcht und abwechſelnd fort bis gegen Ende des Solo's. Hier treten wieder ausſchließlich Klavierpaſſagen ein, die den möglichſt brillanteſten und ſchärfſten Accent bis zum Schluſſe beibehalten.

Die Accentuation kennzeichnet den Spieler und man kann sagen, daß sich in ihrer Art und Weise ein gewisser Styl ausprägt. Der eine Virtuos wird sich mehr auf Feinheit, ein anderer mehr auf Klarheit und Korrektheit, ein dritter auf machtvolle Kundgebung der Accente legen. Zwar verlangt die absolute Objectivität die vollkommene Auflösung aller den Accent betreffenden Aufgaben; aber die Individualitäten sind physisch und geistig doch verschieden. Die Klangfarbe der Accente bleibt bei aller Vollendung der Schule doch eine subjective, und ein großer Reiz der Virtuosität liegt in der Verschiedenheit der geistigen und physischen Persönlichkeiten. Wer hätte nicht den machtvollen Aufschwung der Accente in der Liszt'schen Schule, den pikanten Reiz tänzelnder Rhythmen in Th. Kullaks Spiel, den schönen declamatorischen und regulären klaren Accent Thalbergs, die edle Tonfülle Dreischocks und seine im leisesten Spiel klar bleibenden zartsinnigen Accente, als charakteristische Spielweise der Künstler überhaupt, nicht bemerken müssen. — Schließlich darf die üble Gewohnheit, irreguläre und stechende Accente, eines nicht zu billigenden Virtuoseneffektes halber, zu häufen, hier nicht unerwähnt bleiben. Das Effektvollste liegt im Wahren, nicht im Auffallenden.

Fünfzehntes Kapitel.

Vom Crescendo und Decrescendo. Von den aus dem vereinigten Inhalte der realistischen und idealistischen Musikanschauung für diese und ähnliche Vortragsweisen sich ergebenden Prinzipien.

Der Accent hat das Tongemälde belebt. Klarheit, Verständigkeit, Uebersichtlichkeit sind demjenigen Materiale mitgetheilt worden, welches in seiner specifisch sinnlichen Qualität, außer der Schönheit der Form, auch den Lebensverlauf gewisser Seelenzustände so treu abspiegelt wie kein anderes. Dies dunkelnächtige Spiegelbild wirft nun allerdings das Seelenleben nicht von Seiten seines sonnenhellen Geistes, sondern seines im Dämmerlichte unbestimmter Ahnungen befangenen Gefühles zurück. Das Gefühl aber hat unter verschiedenen Eigenschaften (vgl. des Verf. Schrift: „Vom musikalisch Schönen", II. Kap.) zwei, die sich in gegenseitiger continuirlicher Spannung erhalten, vorzugsweise namhaft zu

machen. — Die eine betrifft die Aufnahme bestimmten Inhaltes in die weiten Räume der mächtigen Gefühlswelt, die andere die Verflüchtigung dieses Inhaltes in die räthselhafte Dämmerwelt jener Region. — Das Gefühl nimmt den Inhalt klar und bestimmt vom Geiste, aber es läßt ihn in seiner — des Gefühls — eigenthümlichen Weise sich in's Unbestimmte erweitern. Und so bleibt zuletzt vom Inhalte nicht sein wirklicher objectiver Kern übrig, sondern der Zustand der subjectiven Lebenskräfte und Regungen, wie dieselben von jenem Kerne ausgehend sich gestalten.

Die Accentuation gab Klarheit von Formen äußerlicher Natur und innerlicher Bedeutung. Die Mischung des Plastischen oder Concreten und des symbolisch so treu bezeichneten Rhetorischen hauchte schon in das ganze Tonbild die ahnungsreiche, phantastische Färbung, die dem Wuchern des Gefühls so günstig ist. Immer aber repräsentirten beide Faktoren noch mehr bestimmten Inhalt, als jenes Verschwimmen der letzteren in den Akt des pulsirenden und respirirenden inneren Lebensprocesses der Gefühlssubjectivität. — Dieser innere Athmungsproceß des Gefühls besteht in zwei Bewegungen, die, abgesehen von jedem Inhalte, so mächtig sein Leben erfüllen, daß sie im Vordergrunde seiner gesammten Thätigkeit stehen und vor Allem seinen Charakter bezeichnen. — Diese zwei Bewegungen sind: das Herausdrängen des Gefühles aus der Brust und das sich Hineinnehmen in die endlosen Tiefen ihrer Welt. — Das Herausdrängen des Gefühls nach seinem Objecte — sei dieses der unendliche Himmel, oder die Weite der unbegrenzten Welt, oder ein bestimmter endlicher Gegenstand — gleicht dem Aufwogen, dem Andrängen einer Fluth, das über die Grenzen der Endlichkeit sich anstrengende Hinausstreben. Das sein Object in sich hineinnehmende Gefühl hat hingegen eine sich mehr beruhigende Bewegung, die namentlich, wo der Besitz des Gegenstandes errungen ist, sich bis zum normalen Zustande der Befriedigung in gleichmäßigem Dahinströmen beschwichtigt. Das Leben des Gefühls ist ein Wogenspiel von Aufwallen und sich Beruhigen, von Hinausdrängen über die endlichen Schranken in's Unendliche und einem resignirten sich in sich selbst Befriedigen und Fügen unter die endliche Nothwendigkeit. — Dies ist so recht sein Charakterzug.

Das musikalische Material symbolisirte den Strom des Gefühls überhaupt im Allgemeinen, hierauf die Welt des Inhaltes, wie sie aus ihrer Bestimmtheit sich auflöste in die phantastischen Dämmerweiten einer anders gefärbten Sphäre. Die Rhythmisirung des Tonflusses und die Accentuation waren die künstlerischen Mittel des Spielers, diese Be-

bewegungen zur klaren Darstellung zu bringen. — Es wohnt nun der Tonkunst auch die Eigenschaft bei inne, den zuletzt angeführten Lebensvorgang des Gefühls, das Anschwellen und Abnehmen nachzubilden. Das Crescendo und Decrescendo sind die Mittel, die der Spieler anwenden muß, um diesen neuen Lebensgang des musikalischen Inhaltes hervorleuchten zu lassen.

Die Lehre hat zu untersuchen, wo und wann die Idee des Kunstwerks diese Schattirungen will und wollen muß und die praktische Regel ergiebt sich — da die mechanischen Bedingungen überwunden sind — hieraus von selbst.

Indeß auch ein noch anderes Gesetz, als die bloße Nachbildung von Gefühlsprocessen, bestimmt den Verlauf des musikalischen Kunstwerks. Keineswegs ist diese idealistische Auffassung der Tonkunst die allein berechtigte. In dem Organismus des Tonwerkes liegt außer der Symbolik des Seelenlebens, des Sinnlichen, rein Formellen, ja plastisch Formellen so viel, daß auch diese Faktoren zu Rathe gezogen werden müssen, wenn es sich um die Aufstellung von Gesetzen für die in Rede stehende Vortragsseite handelt. — Die sich einseitig auf diesen Standpunkt stellende Anschauung, welche die realistische genannt wird, muß die Idee der Mannigfaltigkeit als das Prinzip anzuführen haben, welches die Crescendo- und Decrescendo-Stellen den bisherigen Färbungen hinzufügen läßt. Jede einheitliche Idee, als Kern des Kunstwerkes, hat ihren Gehalt in die Summe derjenigen Mannigfaltigkeiten auseinanderzulegen, die ihn von so vielen Seiten und in so vielen Beziehungen aufzeigen, daß er in einer bestimmten Situation als vollkommen klar zur Anschauung gelangt. Leugnet nun die realistische Anschauung den Gefühlsinhalt der Musik ab, so muß sie in ihr doch eine Darlegung von Kräften anerkennen, denen die Fähigkeit innewohnt, sich in einer Summe von Potenzen und Schattirungen zu offenbaren, unter denen die hier in Rede stehende ein vorzügliches Mittel der Abwechselung gewährt. Lebendigkeit wohnt dem Tonmaterial inne, der Gegensatz von stark und schwach, von stärker werden und schwächer werden, gehört sogar zu den elementarsten Eigenschaften, deren das Klangmaterial sich selbst bei dem allergeringsten Forminhalte bedienen muß, um die Idee des unterhaltenden und ergötzenden Reizes — welche jedem Kunstwerk, im Gegensatz gegen die ermüdende Prosa des sich in das Allerlei zersplitternden gewöhnlichen Lebens, innewohnen muß — in der möglichst inhaltvollsten Weise durchzuführen. —

Unser Standpunkt, als der zwischen beiden stehende, hat beide

Prinzipien zu umfassen. Allerdings ergeben sich die Regeln für Anschwellen und Abnehmen der Töne nicht aus einem allein; keins reicht aus für die Vielseitigkeit aller Fälle. Aber sie reichen sich beide die Hand, und wo sie nicht beide zugleich den Vortragenden leiten, ergänzt eins das andere.

Der Punkt, in welchem sie zusammentreffen, ist die Steigerung in dem Leben der Tonelemente und das Zurückgehen derselben zur Ruhe. Es giebt eine Summe von Momenten in der Musik, die, abgesehen von jeder Beziehung zu irgend welchen Lebenserscheinungen, in natürlicher Weise Erhebungen des ursprünglich ruhigen Keimes zum Aufschwunge von Entwickelungen ausdrücken, und andere, welche aus den letzteren die Rückkehr zur Ruhe bezeichnen. Die ersteren erhalten naturgemäß das Crescendo, die letzteren das Decrescendo. Diese Momente haben hinsichtlich ihrer Ausdehnung die unendlichste Verschiedenheit. Der Fortgang von einer Consonanz zur Dissonanz kann in zwei nebeneinander liegenden Tönen bestehen; dies ist eine Steigerung kleinster Art. Es kann aber ein Motiv Seiten hindurch immer mächtiger, in immer neuem Lichte aufgezeigt werden. Hier würde ein Crescendo in großem Umfange entstehen. Jeder Fortgang von der Tiefe in die Höhe ist eine Steigerung, jede Rückkehr aus der letzteren in die erstere eine Abschwächung, jede compositorische Entwickelung muß die Contraste der Ruhe und Bewegtheit enthalten, selbst das kleinste Tonbild; es werden sich also auch im Sinne der Disposition und Gliederung Steigerungen und Abschwächungen nachweisen lassen. Harmonisch, rhythmisch, melodisch und im Gedanken der compositorischen Form liegen solche Momente. Ja, man kann noch weiter gehen; auch im Gegensatze der polyphonen und monophonen Schreibart sind dieselben begründet. Jede kann im Gegensatze gegen die andern ebenso oft eine Steigerung als eine Abschwächung bezeichnen und das Crescendo wie das Decrescendo wird eintreten müssen.

Die Idee der Steigerungen steht über den einseitigen Regeln der idealistischen und realistischen Anschauung, denn sie führt beide zusammen. Die idealistische nimmt nur das Moment des Reizes auf die Subjectivität bei dem Musikschönen mit hinzu, und deutet ihre Regeln nach dieser Seite hin; die realistische nennt das Willkühr und hält sich objectiver, nüchterner.

Es giebt nun aber noch Fälle, wo die Steigerung nicht unmittelbar nachweisbar ist und doch Crescendo oder Decrescendo erfordert wird. Für diese muß einer der beiden Faktoren allein die Bestimmung

übernehmen. Auf der einen Seite wird also ein bestimmter dramatischer Gedanke, welcher den Tönen zuertheilt wird, eine Art von rhetorischer Declamation, welche individueller und genauer einen Inhalt in Tönen niederlegt, als diese in ihrer Allgemeinheit und für sich anzugeben vermögen, das Crescendo und Decrescendo erfordern. Ursprünglich ist solche Musik freilich mit einem Text gedacht. Aber auch abgesehen von Uebertragungen dramatischer Musik auf das Piano, die zunächst sich der textischen Vortragsweise anschließen müßten, ist — und besonders im Sinne der neueren Richtung — Musik denkbar, die von speciellen Vorstellungen dramatischer und lyrischer Situationen ausgeht. Und hier können sich Fälle ereignen, die nicht rein von formellen Gesetzen ihre Bestimmung des Vortrags erhalten. Umgekehrt wird noch öfter Musik vergebens eine Aufhellung über Vortrag aus dem symbolischen Zusammenhange mit dem Gefühlsleben suchen und rein nach dem Principe der Mannigfaltigkeit und Abwechselung über die genannten Nüancirungen entscheiden. Will die idealistische Auffassung hier die Aufklärung auf ihre Weise herbeiführen, so wird es ihr zwar immer gelingen, wenn sie sich an die allgemeinsten Zustände des oben angeführten Gefühlsprocesses, an sein Aufwogen und sich Senken hält. Indeß so allgemeine Anschauungen, die auf Alles in der Musik sich anpassen lassen, sagen zu wenig und geben der Willkühr zu viel Freiheit. Wenigstens haben sie keinen Vorzug vor der realistischen Anschauung, die in solchem Falle mit ihrem Principe vollkommen ausreicht.

Wir haben diese Abschweifung in allgemeinere ästhetische Fragen hier in dieser Ausführlichkeit vorangeschickt, um bei Anführung der nun kommenden einzelnen Fälle nicht der Inconsequenz hinsichtlich ihrer Herleitung schuldig zu scheinen. Andererseis mag das Besprochene als Allgemeingültiges auch für die noch kommenden Untersuchungen der übrigen Vortragsnüancen als Einleitung dienen.

---

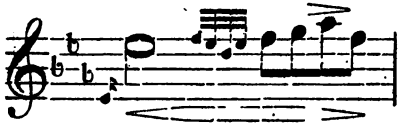
1) Jeder Uebergang von tieferen Tönen zu höheren ist seiner ursprünglichen Idee nach eine Steigerung und erfordert das Crescendo.

Diese Regel bezieht sich auf Passagen wie auf Melodien. Die in die Höhe führenden Schritte der letzteren, oder die aufsteigende Figuration der Passagen haben sehr verschiedene Ausdehnung. Die genannte Vortragsart findet sowohl bei kleinen als bei großen, ja größesten Dimensionen ihre Anwendung. Ist der Zug in die Höhe ein auf eine große Strecke vertheilter, so sind die einzelnen Theile desselben, die gleichfalls

momentane Steigerungen enthalten, auch mit Crescendo zu versehen. Die Steigerung im Ganzen muß aber vorherrschen und sind deshalb die einzelnen Anschwellungen ebenfalls in einem Verhältniß der Zunahme abzumessen. Die Senkungen von der Höhe in die Tiefe sind decrescendo vorzutragen.

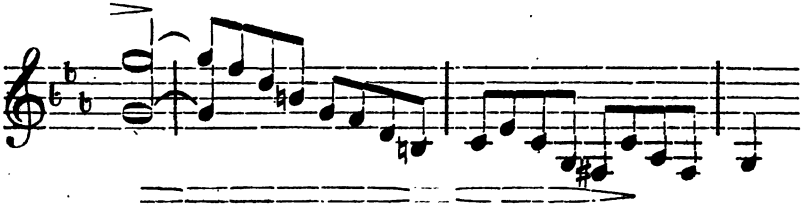
Beispiele.

Das Hummelsche Larghetto Op. 18. hat demgemäß schon im ersten Takte ein Crescendo:

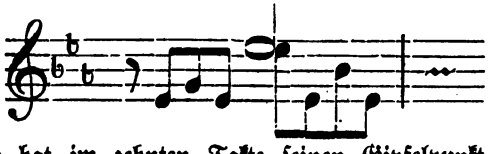


Dieses Crescendo ist aber mäßig zu halten, denn die rhythmische Struktur des Satzes hat im dritten Takte ein stärkeres, im fünften das allerstärkste Crescendo, indem dort die Steigerung bis b, hier bis es darüber geht. — Im sechsten Takte senkt sich die letztere ein wenig und ist das daselbst anzubringende Crescendo bis c schwächer zu halten. Im achten Takte endlich sind diese Nüancen zu völligem piano übergegangen. Die nun kommende Variation der ersten Phrase hat hinsichtlich des Crescendo und Decrescendo die anschaulichsten Fälle für Passagen, die in vollkommener Regularität sich nach dem Steigen und Fallen nüanciren.

Das Thema des ersten Satzes der Sonate pathetique Op. 13. hat für die Crescendo's treffende Beispiele. Selbstverständlich ist folgender Gang seines Herunterfalles halber decrescendo:

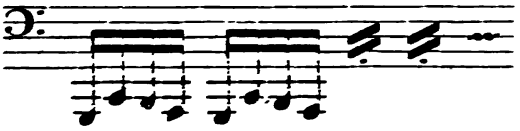


Ein langes Crescendo findet in der weiteren Stelle derselben Sonate statt:



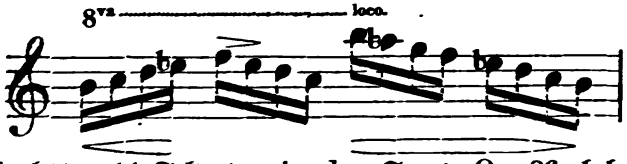
Dasselbe hat im zehnten Takte seinen Gipfelpunkt, und hat der Spieler seine Kräfte wohl zu berechnen. Damit keine Ermüdung oder

Ueberanſtrengung ſichtbar wird, iſt in ſolchen Fällen ganz piano zu beginnen und mit großer Mäßigung die Kraftzunahme einzurichten. — In noch höherem Grade gilt dies von der Stelle im II. Theile des I. Satzes der Beethovenſchen C-dur-Sonate Op. 53., welche nach dem Thema überleitet, in welcher der Baß folgende Figur hat:



Hier iſt ein Crescendo auf 14 Takte zu berechnen, in welchem zwar nicht continuirlich geſteigert wird, da die rechte Hand ihre kurzen Phraſen im Einzelnen zunehmen läßt und jede neue wieder piano einſetzt. Im Ganzen muß aber doch die oben bezeichnete Steigerung ſo ausgedrückt werden, daß die einzelnen Crescendo's immer ſtärker werden.

Bei kurzen aufſteigenden Paſſagen gilt oft der Accent auf der höchſten Note allein für das Crescendo, das bei ſo kurzer Dimenſion ſich nicht gut anders ausführen läßt; wie z. B. in demſelben Sonate:



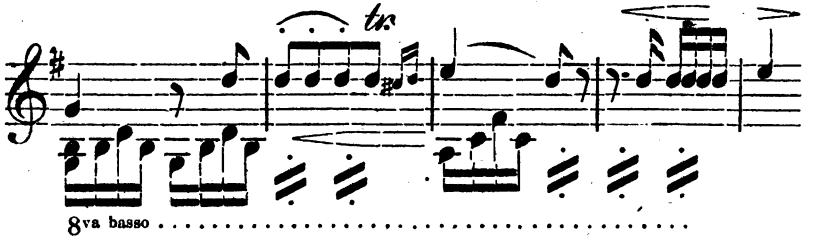
Die letzten 14 Takte der As-dur-Sonate Op. 26. haben ihres Heruntergangs wegen ein Decrescendo, für deſſen Ausführung ſeiner Ausdehnung halber ein beſonnenes — aber leichter innezuhaltendes Maaß anzuempfehlen iſt. Das Herabgehen in ſolche Tiefe klingt oft bei gleicher Tonſtärke ſchon wie Abnahme.

Bei melodiöſen Sätzen, welche eine brillant figurirte Begleitung haben, iſt die letztere neben der Melodie, häufig ſogar im Vordergrunde vor der letzteren, mit den in Rede ſtehenden Nüancen zu verſehen (Chopin Op. 10. Nr. 12). Steht das Thema aber in der erſten Linie des Reizes, ſo muß die Begleitung unterdrückt behandelt werden und drängt ſich nur hier und da mit ihrem pſychiſchen Lebenszeichen hindurch. In den meiſten Fällen ſchmiegt ſie ſich dem Vortrage des Themas in allen Nüancirungen an (z. B. Theodor Kullak: au bord d'un ruisseau Op. 73.); iſt ſie ganz ſchwacher und folienartiger Hintergrund, ſo enthält ſie ſich jedes Vordrängens und geht nur bei dem höchſten Aufſchwunge der Melodie ein wenig mit in den Ausdruck der Leidenſchaft ein. Sonſt bleibt ſie in einförmigem piano. —

2) Wiederholen sich einzelne Töne, Figuren, Motive, selbst melodiöse Wendungen zu mehreren Malen auf derselben oder auf einer nicht erheblich sich verändernden Tonhöhe, so sind solche entweder crescendo, oder abwechselnd crescendo und decrescendo vorzutragen. Der Ausdruck kann dies häufig in der ursprünglichen Vorstellung des Componisten erfordern; andernfalls ist die Monotonie solcher Stellen durch die gegebene Regel zu mildern. — Die letztere behält oft selbst bei Begleitungen ihr Recht.

Beispiele.

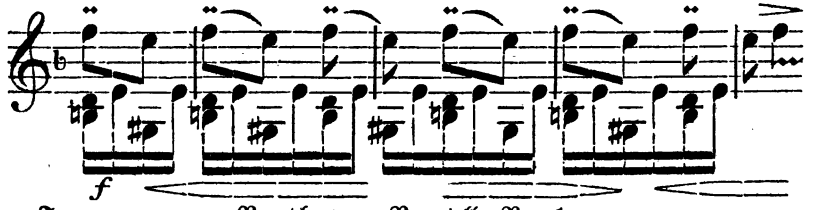
Beethoven Op. 14.



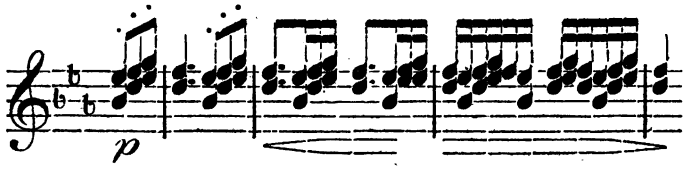
Lang aushaltende Triller auf einem Tone gehören ebenfalls hierher, wie z. B. der am Ende der Cis-moll-Sonate, welcher abwechselnd crescendo und decrescendo vorgetragen wird, bis er zuletzt piano in die Cadenz übergeht.

Noch anschaulicher ist das Beispiel des Beethovenschen Trauermarsches Op. 26., in welchem die Melodie über sechs Takte hindurch auf einem Tone steht, im fünften Takte aber nach Vorschrift ein Crescendo erhält, das im sechsten wieder in piano übergeht.

Ebenso gehört hierher die Stelle aus Beethovens D-moll-Sonate im Finale, welche in folgender Weise vorzutragen ist:



Ferner: Beethoven Bagatelle Nr. 1.



Das Ende der zweiten Bagatelle giebt in seinen letzten Takten, welche nur leere Akkorde darbieten, ein passendes Beispiel für dieselbe Vortragsweise.

Für Begleitungen findet sich ein hierher bezüglicher Fall auf der letzten Seite der Mendelssohnschen Phantasie Op. 15., in welcher die ersten zwölf e der linken Hand zwar nicht hervortretend, aber doch mit einer zarten Färbung von Crescendo und Decrescendo zu versehen sind. Im Verlaufe dieser Seite steigert sich der genannte Ausdruck in der Begleitung zuweilen zu markiger Betonung.

Ausgeschlossen sind von der hier besprochenen Vortragsregel Etüden, welche die Egalbildung der Anschläge zum Zweck haben, z. B. Clementi Gradus a. P. Nr. 1 oder Stellen, in denen die Brillanz des Handgelenks oder Fingergelenks wirken soll. —

3) Der belebende Hauch des Crescendo und Decrescendo ist auch solchen Musikstücken mitzutheilen, welche scheinbar auf einer Gleichbildung der Töne, auf kernigem festen Anschlage zu beruhen scheinen, indem sie in der Höhenlage wenig Aenderung, in einer auf- oder niedersteigenden Richtung keine rechte Entschiedenheit ausdrücken. Hierher gehört das Präludium von Bach in C-moll.

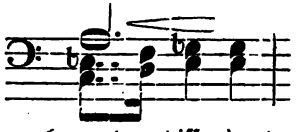
Es läßt sich nicht leugnen, daß solche Compositionen, und besonders die in Rede stehende, durch kernigen, egalen Anschlag auch bereits einen Charakter erhalten. Schöner, reicher und wärmer wird aber ihre Auffassung durch den hier bezeichneten Vortrag.

4) Der Zug nach dem Dissonirenden und die Ausbreitung des letzteren selbst in größerer Dimension, oft aber auch eine nur momentane Aeußerung der Dissonanz, erhalten das Crescendo; in anderen Fällen gerade umgekehrt das Decrescendo. Die letzteren ergeben sich da, wo die Spannung in einem feinen Colorit, in einem tiefinnerlichen, zartmelancholischen Pathos unterhalten wird. Das Crescendo ist mehr der naturwüchsige Ausdruck in kräftigerem Sinne. — Diese Regel hat mit der Accentregel des vorigen Kapitel Aehnlichkeit, sowie denn überhaupt der declamatorische Accent oft der Vermittelung und der Vorbereitung durch ein Crescendo bedarf.

Die bei Gelegenheit des Accentes angeführte Einleitung der Chopinschen Polonaise Op. 22., sowie die Einleitung des Schubertschen Liedes „der Wanderer" (vgl. die Transcription von Liszt) enthalten treffende

Beispiele. In den meisten Fällen verbindet sich mit der Bewegung nach einer Dissonanz zugleich die Richtung in die Höhe, und ist in solchem Falle das Crescendo in doppelter Tonfülle zu geben. Oft erfordert schon die kleinste Ausdehnung einer solchen Tonfolge den bezeichneten Ausdruck, wie z. B. in der D-moll-Sonate

Beethoven Op. 31. Mittelsatz.



Für eine leise Tongebung der dissonirenden Harmonie findet sich ein Beispiel am Ende des zweiten Stückes des Mendelssohnschen ouvre posth. „zwei Klavierstücke" (Leipzig bei Barth. Senff); ferner im vorletzten Accorde des Mittelsatzes der F-moll-Sonate Op. 57. Das pianissimo dieses Accordes leitet charakteristisch die Stimmung aus ihrer erschöpften Resignation mit leiser Schmerzensmahnung zu stürmender Bewegung zurück.

5) In jeder, besonders in größeren, ernsteren Compositionen, hat der Theil, welcher sich mit der Durcharbeitung eines Gedankens in verschiedenen harmonischen Verhältnißstellungen, oder in contrapunktischer, fugenartiger Weise beschäftigt, seinem allgemeinen Charakter nach Unruhe, Aufregung, zum Inhalt. Seiner Ausdehnung halber wird ein einziges Crescendo nicht gut möglich sein, sondern es wird eine Abwechselung von Crescendo und Decrescendo eintreten. Ueberwiegend wird aber die erstere Tonfarbe anzuwenden sein, in manchen Fällen sich gegen Ende erst das Decrescendo einstellen.

Auch gehören hierher alle Fälle, die nur in geringerer Ausdehnung eine Wiederholung desselben Motivs oder Gedankens in ruhigeren Theilen einer Composition, behufs einer Ueberleitung zu anderen Gliederungen enthalten. In solchen wird sich — allerdings mit Rücksicht auf den allgemeinen Charakter — ein Decrescendo ebenso gut wie ein Crescendo rechtfertigen lassen. Eins von beiden muß aber der Abwechselung wegen eintreten. Das Crescendo spannt direkt die Erwartung, das Decrescendo indirekt, indem es das Ende eines Gedankens bezeichnet, oder ein Abschiednehmen, ein sich Entfernen, wonach aber der Eintritt von etwas Anderem in Aussicht gestellt wird.

Ueberhaupt ist auch die malerische Wirkung beider Nüancen an rechter Stelle zu beachten. Das Crescendo bezeichnet oft ein sich Nähern, in großem Style aber ein Hereinbrechen von Kräften und Mächten,

Die Accentuation kennzeichnet den Spieler und man kann sagen, daß sich in ihrer Art und Weise ein gewisser Styl ausprägt. Der eine Virtuos wird sich mehr auf Feinheit, ein anderer mehr auf Klarheit und Korrektheit, ein dritter auf machtvolle Kundgebung der Accente legen. Zwar verlangt die absolute Objectivität die vollkommene Auslösung aller den Accent betreffenden Aufgaben; aber die Individualitäten sind physisch und geistig doch verschieden. Die Klangfarbe der Accente bleibt bei aller Vollendung der Schule doch eine subjective, und ein großer Reiz der Virtuosität liegt in der Verschiedenheit der geistigen und physischen Persönlichkeiten. Wer hätte nicht den machtvollen Aufschwung der Accente in der Liszt'schen Schule, den pikanten Reiz tänzelnder Rhythmen in Th. Kullaks Spiel, den schönen declamatorischen und regulären klaren Accent Thalbergs, die edle Tonfülle Dreischocks und seine im leisesten Spiel klar bleibenden zartsinnigen Accente, als charakteristische Spielweise der Künstler überhaupt, nicht bemerken müssen. — Schließlich darf die üble Gewohnheit, irreguläre und stechende Accente, eines nicht zu billigenden Virtuoseneffektes halber, zu häufen, hier nicht unerwähnt bleiben. Das Effektvollste liegt im Wahren, nicht im Auffallenden.

Fünfzehntes Kapitel.

Vom Crescendo und Decrescendo. Von den aus dem vereinigten Inhalte der realistischen und idealistischen Musikanschauung für diese und ähnliche Vortragsweisen sich ergebenden Prinzipien.

Der Accent hat das Tongemälde belebt. Klarheit, Verständigkeit, Uebersichtlichkeit sind demjenigen Materiale mitgetheilt worden, welches in seiner specifisch sinnlichen Qualität, außer der Schönheit der Form, auch den Lebensverlauf gewisser Seelenzustände so treu abspiegelt wie kein anderes. Dies dunkelnächtige Spiegelbild wirft nun allerdings das Seelenleben nicht von Seiten seines sonnenhellen Geistes, sondern seines im Dämmerlichte unbestimmter Ahnungen befangenen Gefühles zurück. Das Gefühl aber hat unter verschiedenen Eigenschaften (vgl. des Verf. Schrift: „Vom musikalisch Schönen", II. Kap.) zwei, die sich in gegenseitiger continuirlicher Spannung erhalten, vorzugsweise namhaft zu

machen. — Die eine betrifft die Aufnahme bestimmten Inhaltes in die weiten Räume der mächtigen Gefühlswelt, die andere die Verflüchtigung dieses Inhaltes in die räthselhafte Dämmerwelt jener Region. — Das Gefühl nimmt den Inhalt klar und bestimmt vom Geiste, aber es läßt ihn in seiner — des Gefühls — eigenthümlichen Weise sich in's Unbestimmte erweitern. Und so bleibt zuletzt vom Inhalte nicht sein wirklicher objectiver Kern übrig, sondern der Zustand der subjectiven Lebenskräfte und Regungen, wie dieselben von jenem Kerne ausgehend sich gestalten.

Die Accentuation gab Klarheit von Formen äußerlicher Natur und innerlicher Bedeutung. Die Mischung des Plastischen oder Concreten und des symbolisch so treu bezeichneten Rhetorischen hauchte schon in das ganze Tonbild die ahnungsreiche, phantastische Färbung, die dem Wuchern des Gefühls so günstig ist. Immer aber repräsentirten beide Faktoren noch mehr bestimmten Inhalt, als jenes Verschwimmen der letzteren in den Akt des pulsirenden und respirirenden inneren Lebensprocesses der Gefühlssubjectivität. — Dieser innere Athmungsproceß des Gefühls besteht in zwei Bewegungen, die, abgesehen von jedem Inhalte, so mächtig sein Leben erfüllen, daß sie im Vordergrunde seiner gesammten Thätigkeit stehen und vor Allem seinen Charakter bezeichnen. — Diese zwei Bewegungen sind: das Herausdrängen des Gefühles aus der Brust und das sich Hineinnehmen in die endlosen Tiefen ihrer Welt. — Das Herausdrängen des Gefühls nach seinem Objecte — sei dieses der unendliche Himmel, oder die Weite der unbegrenzten Welt, oder ein bestimmter endlicher Gegenstand — gleicht dem Aufwogen, dem Andrängen einer Fluth, das über die Grenzen der Endlichkeit sich anstrengende Hinausstreben. Das sein Object in sich hineinnehmende Gefühl hat hingegen eine sich mehr beruhigende Bewegung, die namentlich, wo der Besitz des Gegenstandes errungen ist, sich bis zum normalen Zustande der Befriedigung in gleichmäßigem Dahinströmen beschwichtigt. Das Leben des Gefühls ist ein Wogenspiel von Aufwallen und sich Beruhigen, von Hinausdrängen über die endlichen Schranken in's Unendliche und einem resignirten sich in sich selbst Befriedigen und Fügen unter die endliche Nothwendigkeit. — Dies ist so recht sein Charakterzug.

Das musikalische Material symbolisirte den Strom des Gefühls überhaupt im Allgemeinen, hierauf die Welt des Inhaltes, wie sie aus ihrer Bestimmtheit sich auflöste in die phantastischen Dämmerweiten einer anders gefärbten Sphäre. Die Rhythmisirung des Tonflusses und die Accentuation waren die künstlerischen Mittel des Spielers, diese Be-

deutungen zur klaren Darstellung zu bringen. — Es wohnt nun der Tonkunst auch die Eigenschaft tief inne, den zuletzt angeführten Lebensvorgang des Gefühls, das Anschwellen und Abnehmen nachzubilden. Das Crescendo und Decrescendo sind die Mittel, die der Spieler anwenden muß, um diesen neuen Lebenszug des musikalischen Inhaltes hervorleuchten zu lassen.

Die Lehre hat zu untersuchen, wo und wann die Idee des Kunstwerks diese Schattirungen will und wollen muß und die praktische Regel ergiebt sich — da die mechanischen Bedingungen überwunden sind — hieraus von selbst.

Indeß auch ein noch anderes Gesetz, als die bloße Nachbildung von Gefühlsprocessen, bestimmt den Verlauf des musikalischen Kunstwerks. Keineswegs ist diese idealistische Auffassung der Tonkunst die allein berechtigte. In dem Organismus des Tonwerkes liegt außer der Symbolik des Seelenlebens, des Sinnlichen, rein Formellen, ja plastisch Formellen so viel, daß auch diese Faktoren zu Rathe gezogen werden müssen, wenn es sich um die Aufstellung von Gesetzen für die in Rede stehende Vortragsseite handelt. — Die sich einseitig auf diesen Standpunkt stellende Anschauung, welche die realistische genannt wird, muß die Idee der Mannigfaltigkeit als das Prinzip anzuführen haben, welches die Crescendo- und Decrescendo-Stellen den bisherigen Färbungen hinzufügen läßt. Jede einheitliche Idee, als Kern des Kunstwerkes, hat ihren Gehalt in die Summe derjenigen Mannigfaltigkeiten auseinanderzulegen, die ihn von so vielen Seiten und in so vielen Beziehungen aufzeigen, daß er in einer bestimmten Situation als vollkommen klar zur Anschauung gelangt. Leugnet nun die realistische Anschauung den Gefühlsinhalt der Musik ab, so muß sie in ihr doch eine Darlegung von Kräften anerkennen, denen die Fähigkeit innewohnt, sich in einer Summe von Potenzen und Schattirungen zu offenbaren, unter denen die hier in Rede stehende ein vorzügliches Mittel der Abwechselung gewährt. Lebendigkeit wohnt dem Tonmaterial inne, der Gegensatz von stark und schwach, von stärker werden und schwächer werden, gehört sogar zu den elementarsten Eigenschaften, deren das Klangmaterial sich selbst bei dem allergeringsten Forminhalte bedienen muß, um die Idee des unterhaltenden und ergötzenden Reizes — welche jedem Kunstwerk, im Gegensatz gegen die ermüdende Prosa des sich in das Allerlei zersplitternden gewöhnlichen Lebens, innewohnen muß — in der möglichst inhaltvollsten Weise durchzuführen. —

Unser Standpunkt, als der zwischen beiden stehende, hat beide

Prinzipien zu umfassen. Allerdings ergeben sich die Regeln für Anschwellen und Abnehmen der Töne nicht aus einem allein; keins reicht aus für die Vielseitigkeit aller Fälle. Aber sie reichen sich beide die Hand, und wo sie nicht beide zugleich den Vortragenden leiten, ergänzt eins das andere.

Der Punkt, in welchem sie zusammentreffen, ist die Steigerung in dem Leben der Tonelemente und das Zurückgehen derselben zur Ruhe. Es giebt eine Summe von Momenten in der Musik, die, abgesehen von jeder Beziehung zu irgend welchen Lebenserscheinungen, in natürlicher Weise Erhebungen des ursprünglich ruhigen Keimes zum Aufschwunge von Entwickelungen ausdrücken, und andere, welche aus den letzteren die Rückkehr zur Ruhe bezeichnen. Die ersteren erhalten naturgemäß das Crescendo, die letzteren das Decrescendo. Diese Momente haben hinsichtlich ihrer Ausdehnung die unendlichste Verschiedenheit. Der Fortgang von einer Consonanz zur Dissonanz kann in zwei nebeneinander liegenden Tönen bestehen; dies ist eine Steigerung kleinster Art. Es kann aber ein Motiv Seiten hindurch immer mächtiger, in immer neuem Lichte aufgezeigt werden. Hier würde ein Crescendo in großem Umfange entstehen. Jeder Fortgang von der Tiefe in die Höhe ist eine Steigerung, jede Rückkehr aus der letzteren in die erstere eine Abschwächung, jede compositorische Entwickelung muß die Contraste der Ruhe und Bewegtheit enthalten, selbst das kleinste Tonbild; es werden sich also auch im Sinne der Disposition und Gliederung Steigerungen und Abschwächungen nachweisen lassen. Harmonisch, rhythmisch, melodisch und im Gedanken der compositorischen Form liegen solche Momente. Ja, man kann noch weiter gehen; auch im Gegensatze der polyphonen und monophonen Schreibart sind dieselben begründet. Jede kann im Gegensatze gegen die andern ebenso oft eine Steigerung als eine Abschwächung bezeichnen und das Crescendo wie das Decrescendo wird eintreten müssen.

Die Idee der Steigerungen steht über den einseitigen Regeln der idealistischen und realistischen Anschauung, denn sie führt beide zusammen. Die idealistische nimmt nur das Moment des Reizes auf die Subjectivität bei dem Musikschönen mit hinzu, und deutet ihre Regeln nach dieser Seite hin; die realistische nennt das Willkühr und hält sich objectiver, nüchterner.

Es giebt nun aber noch Fälle, wo die Steigerung nicht unmittelbar nachweisbar ist und doch Crescendo oder Decrescendo erfordert wird. Für diese muß einer der beiden Faktoren allein die Bestimmung

übernehmen. Auf der einen Seite wird also ein bestimmter dramatischer Gedanke, welcher den Tönen zuertheilt wird, eine Art von rhetorischer Declamation, welche individueller und genauer einen Inhalt in Tönen niederlegt, als diese in ihrer Allgemeinheit und für sich anzugeben vermögen, das Crescendo und Decrescendo erfordern. Ursprünglich ist solche Musik freilich mit einem Text gedacht. Aber auch abgesehen von Uebertragungen dramatischer Musik auf das Piano, die zunächst sich der textischen Vortragsweise anschließen müßten, ist — und besonders im Sinne der neueren Richtung — Musik denkbar, die von speciellen Vorstellungen dramatischer und lyrischer Situationen ausgeht. Und hier können sich Fälle ereignen, die nicht rein von formellen Gesetzen ihre Bestimmung des Vortrags erhalten. Umgekehrt wird noch öfter Musik vergebens eine Aufhellung über Vortrag aus dem symbolischen Zusammenhange mit dem Gefühlsleben suchen und rein nach dem Principe der Mannigfaltigkeit und Abwechselung über die genannten Nüancirungen entscheiden. Will die idealistische Auffassung hier die Aufklärung auf ihre Weise herbeiführen, so wird es ihr zwar immer gelingen, wenn sie sich an die allgemeinsten Zustände des oben angeführten Gefühlsprocesses, an sein Aufwogen und sich Senken hält. Indeß so allgemeine Anschauungen, die auf Alles in der Musik sich anpassen lassen, sagen zu wenig und geben der Willkühr zu viel Freiheit. Wenigstens haben sie keinen Vorzug vor der realistischen Anschauung, die in solchem Falle mit ihrem Principe vollkommen ausreicht.

Wir haben diese Abschweifung in allgemeinere ästhetische Fragen hier in dieser Ausführlichkeit vorangeschickt, um bei Anführung der nun kommenden einzelnen Fälle nicht der Inconsequenz hinsichtlich ihrer Herleitung schuldig zu scheinen. Andererseis mag das Besprochene als Allgemeingültiges auch für die noch kommenden Untersuchungen der übrigen Vortragsnüancen als Einleitung dienen.

---

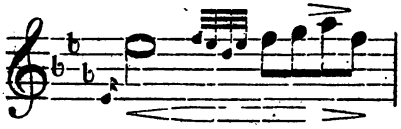
1) Jeder Uebergang von tieferen Tönen zu höheren ist seiner ursprünglichen Idee nach eine Steigerung und erfordert das Crescendo.

Diese Regel bezieht sich auf Passagen wie auf Melodien. Die in die Höhe führenden Schritte der letzteren, oder die aufsteigende Figuration der Passagen haben sehr verschiedene Ausdehnung. Die genannte Vortragsart findet sowohl bei kleinen als bei großen, ja größesten Dimensionen ihre Anwendung. Ist der Zug in die Höhe ein auf eine große Strecke vertheilter, so sind die einzelnen Theile desselben, die gleichfalls

momentane Steigerungen enthalten, auch mit Crescendo zu versehen. Die Steigerung im Ganzen muß aber vorherrschen und sind deshalb die einzelnen Anschwellungen ebenfalls in einem Verhältniß der Zunahme abzumessen. Die Senkungen von der Höhe in die Tiefe sind decrescendo vorzutragen.

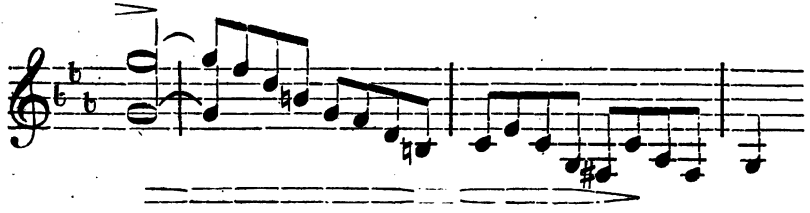
Beispiele.

Das Hummelsche Larghetto Op. 18. hat demgemäß schon im ersten Takte ein Crescendo:

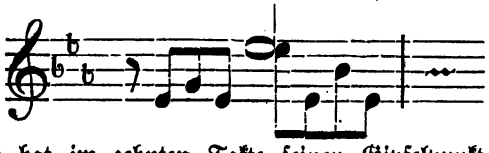


Dieses Crescendo ist aber mäßig zu halten, denn die rhythmische Struktur des Satzes hat im dritten Takte ein stärkeres, im fünften das allerstärkste Crescendo, indem dort die Steigerung bis b, hier bis es darüber geht. — Im sechsten Takte senkt sich die letztere ein wenig und ist das daselbst anzubringende Crescendo bis c schwächer zu halten. Im achten Takte endlich sind diese Nüancen zu völligem piano übergegangen. Die nun kommende Variation der ersten Phrase hat hinsichtlich des Crescendo und Decrescendo die anschaulichsten Fälle für Passagen, die in vollkommener Regularität sich nach dem Steigen und Fallen nüanciren.

Das Thema des ersten Satzes der Sonate pathetique Op. 13. hat für die Crescendo's treffende Beispiele. Selbstverständlich ist folgender Gang seines Herunterfalles halber decrescendo:

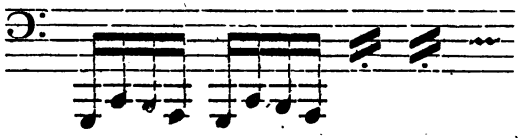


Ein langes Crescendo findet in der weiteren Stelle derselben Sonate statt:



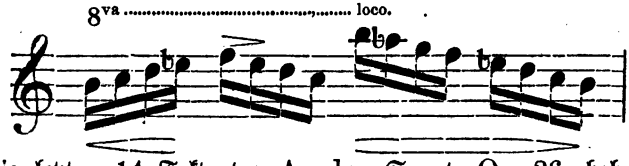
Dasselbe hat im zehnten Takte seinen Gipfelpunkt, und hat der Spieler seine Kräfte wohl zu berechnen. Damit keine Ermüdung oder

Ueberanstrengung sichtbar wird, ist in solchen Fällen ganz piano zu beginnen und mit großer Mäßigung die Kraftzunahme einzurichten. — In noch höherem Grade gilt dies von der Stelle im II. Theile des I. Satzes der Beethovenschen C-dur-Sonate Op. 53., welche nach dem Thema überleitet, in welcher der Baß folgende Figur hat:



Hier ist ein Crescendo auf 14 Takte zu berechnen, in welchem zwar nicht continuirlich gesteigert wird, da die rechte Hand ihre kurzen Phrasen im Einzelnen zunehmen läßt und jede neue wieder piano einsetzt. Im Ganzen muß aber doch die oben bezeichnete Steigerung so ausgedrückt werden, daß die einzelnen Crescendo's immer stärker werden.

Bei kurzen aufsteigenden Passagen gilt oft der Accent auf der höchsten Note allein für das Crescendo, das bei so kurzer Dimension sich nicht gut anders ausführen läßt; wie z. B. in demselben Sonate:



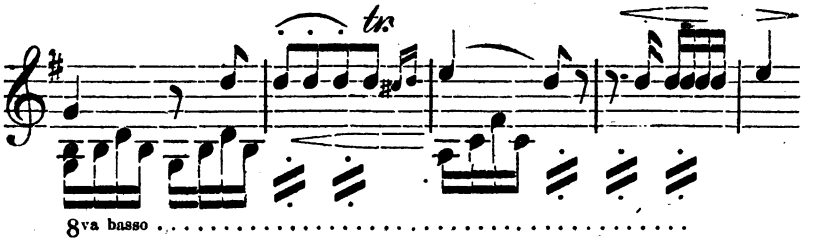
Die letzten 14 Takte der As-dur-Sonate Op. 26. haben ihres Heruntergangs wegen ein Decrescendo, für dessen Ausführung seiner Ausdehnung halber ein besonnenes — aber leichter innezuhaltendes Maaß anzuempfehlen ist. Das Herabgehen in solche Tiefe klingt oft bei gleicher Tonstärke schon wie Abnahme.

Bei melodiösen Sätzen, welche eine brillant figurirte Begleitung haben, ist die letztere neben der Melodie, häufig sogar im Vordergrunde vor der letzteren, mit den in Rede stehenden Nüancen zu versehen (Chopin Op. 10. Nr. 12). Steht das Thema aber in der ersten Linie des Reizes, so muß die Begleitung unterdrückt behandelt werden und drängt sich nur hier und da mit ihrem psychischen Lebenszeichen hindurch. In den meisten Fällen schmiegt sie sich dem Vortrage des Themas in allen Nüancirungen an (z. B. Theodor Kullak: au bord d'un ruisseau Op. 73.); ist sie ganz schwacher und folienartiger Hintergrund, so enthält sie sich jedes Vordrängens und geht nur bei dem höchsten Aufschwunge der Melodie ein wenig mit in den Ausdruck der Leidenschaft ein. Sonst bleibt sie in einförmigem piano. —

2) Wiederholen sich einzelne Töne, Figuren, Motive, selbst melodiöse Wendungen zu mehreren Malen auf derselben oder auf einer nicht erheblich sich verändernden Tonhöhe, so sind solche entweder crescendo, oder abwechselnd crescendo und decrescendo vorzutragen. Der Ausdruck kann dies häufig in der ursprünglichen Vorstellung des Componisten erfordern; andernfalls ist die Monotonie solcher Stellen durch die gegebene Regel zu mildern. — Die letztere behält oft selbst bei Begleitungen ihr Recht.

Beispiele.

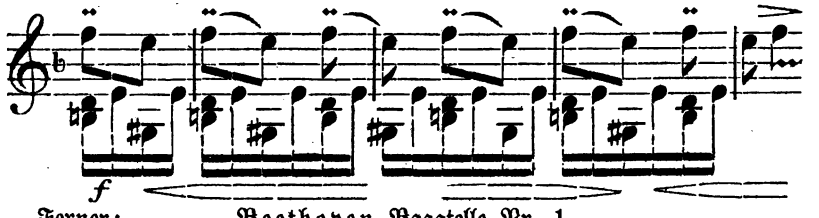
Beethoven Op. 14.



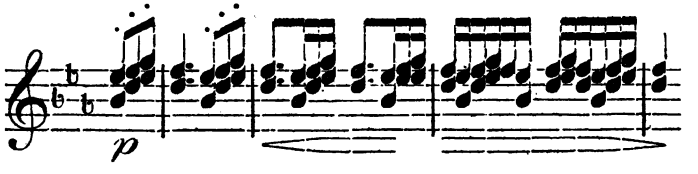
Lang aushaltende Triller auf einem Tone gehören ebenfalls hierher, wie z. B. der am Ende der Cis-moll-Sonate, welcher abwechselnd crescendo und decrescendo vorgetragen wird, bis er zuletzt piano in die Cadenz übergeht.

Noch anschaulicher ist das Beispiel des Beethovenschen Trauermarsches Op. 26., in welchem die Melodie über sechs Takte hindurch auf einem Tone steht, im fünften Takte aber nach Vorschrift ein Crescendo erhält, das im sechsten wieder in piano übergeht.

Ebenso gehört hierher die Stelle aus Beethovens D-moll-Sonate im Finale, welche in folgender Weise vorzutragen ist:



Ferner: Beethoven Bagatelle Nr. 1.

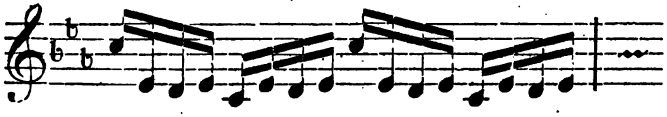


Das Ende der zweiten Bagatelle giebt in seinen letzten Takten, welche nur leere Akkorde darbieten, ein passendes Beispiel für dieselbe Vortragsweise.

Für Begleitungen findet sich ein hierher bezüglicher Fall auf der letzten Seite der Mendelssohnschen Phantasie Op. 15., in welcher die ersten zwölf e der linken Hand zwar nicht hervortretend, aber doch mit einer zarten Färbung von Crescendo und Decrescendo zu versehen sind. Im Verlaufe dieser Seite steigert sich der genannte Ausdruck in der Begleitung zuweilen zu markiger Betonung.

Ausgeschlossen sind von der hier besprochenen Vortragsregel Etüden, welche die Egalbildung der Anschläge zum Zweck haben, z. B. Clementi Gradus a. P. Nr. 1 oder Stellen, in denen die Brillanz des Handgelenks oder Fingergelenks wirken soll. —

3) Der belebende Hauch des Crescendo und Decrescendo ist auch solchen Musikstücken mitzutheilen, welche scheinbar auf einer Gleichbildung der Töne, auf kernigem festen Anschlage zu beruhen scheinen, indem sie in der Höhenlage wenig Aenderung, in einer auf- oder niedersteigenden Richtung keine rechte Entschiedenheit ausdrücken. Hierher gehört das Präludium von Bach in C-moll.



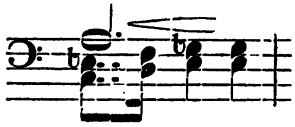
Es läßt sich nicht leugnen, daß solche Compositionen, und besonders die in Rede stehende, durch kernigen, egalen Anschlag auch bereits einen Charakter erhalten. Schöner, reicher und wärmer wird aber ihre Auffassung durch den hier bezeichneten Vortrag.

4) Der Zug nach dem Dissonirenden und die Ausbreitung des letzteren selbst in größerer Dimension, oft aber auch eine nur momentane Aeußerung der Dissonanz, erhalten das Crescendo; in anderen Fällen gerade umgekehrt das Decrescendo. Die letzteren ergeben sich da, wo die Spannung in einem feinen Colorit, in einem tiefinnerlichen, zartmelancholischen Pathos unterhalten wird. Das Crescendo ist mehr der naturwüchsige Ausdruck in kräftigerem Sinne. — Diese Regel hat mit der Accentregel des vorigen Kapitel Aehnlichkeit, sowie denn überhaupt der declamatorische Accent oft der Vermittelung und der Vorbereitung durch ein Crescendo bedarf.

Die bei Gelegenheit des Accentes angeführte Einleitung der Chopinschen Polonaise Op. 22., sowie die Einleitung des Schubertschen Liedes „der Wanderer" (vgl. die Transcription von Liszt) enthalten treffende

Beispiele. In den meisten Fällen verbindet sich mit der Bewegung nach einer Dissonanz zugleich die Richtung in die Höhe, und ist in solchem Falle das Crescendo in doppelter Tonfülle zu geben. Oft erfordert schon die kleinste Ausdehnung einer solchen Tonfolge den bezeichneten Ausdruck, wie z. B. in der D-moll-Sonate

Beethoven Op. 31. Mittelsatz.



Für eine leise Tongebung der dissonirenden Harmonie findet sich ein Beispiel am Ende des zweiten Stückes des Mendelssohnschen ouvre posth. „zwei Klavierstücke" (Leipzig bei Barth. Senff); ferner im vorletzten Accorde des Mittelsatzes der F-moll-Sonate Op. 57. Das pianissimo dieses Accordes leitet charakteristisch die Stimmung aus ihrer erschöpften Resignation mit leiser Schmerzensmahnung zu stürmender Bewegung zurück.

5) In jeder, besonders in größeren, ernsteren Compositionen, hat der Theil, welcher sich mit der Durcharbeitung eines Gedankens in verschiedenen harmonischen Verhältnißstellungen, oder in contrapunktischer, fugenartiger Weise beschäftigt, seinem allgemeinen Charakter nach Unruhe, Aufregung, zum Inhalt. Seiner Ausdehnung halber wird ein einziges Crescendo nicht gut möglich sein, sondern es wird eine Abwechselung von Crescendo und Decrescendo eintreten. Ueberwiegend wird aber die erstere Tonfarbe anzuwenden sein, in manchen Fällen sich gegen Ende erst das Decrescendo einstellen.

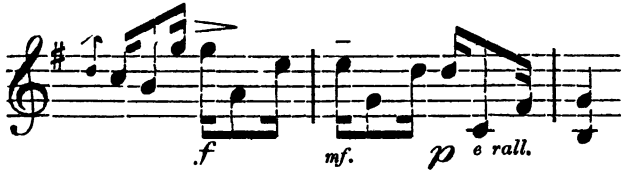
Auch gehören hierher alle Fälle, die nur in geringerer Ausdehnung eine Wiederholung desselben Motivs oder Gedankens in ruhigeren Theilen einer Composition, behufs einer Ueberleitung zu anderen Gliederungen enthalten. In solchen wird sich — allerdings mit Rücksicht auf den allgemeinen Charakter — ein Decrescendo ebenso gut wie ein Crescendo rechtfertigen lassen. Eins von beiden muß aber der Abwechselung wegen eintreten. Das Crescendo spannt direkt die Erwartung, das Decrescendo indirekt, indem es das Ende eines Gedankens bezeichnet, oder ein Abschiednehmen, ein sich Entfernen, wonach aber der Eintritt von etwas Anderem in Aussicht gestellt wird.

Ueberhaupt ist auch die malerische Wirkung beider Nüancen an rechter Stelle zu beachten. Das Crescendo bezeichnet oft ein sich Nähern, in großem Style aber ein Hereinbrechen von Kräften und Mächten,

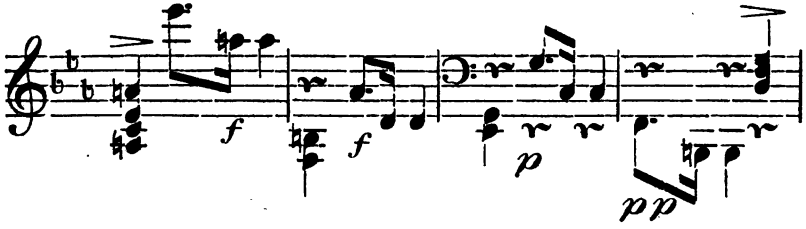
und ist in solchen Fällen das Pedal mit dem Aufgebote aller Kräfte zu vereinigen; das Decrescendo haucht den wehmüthigen Zug des Verscheidens, des Ausathmens, oder des Hinweggehens, das sehnsüchtige immer weiter und weitere Entschwinden eines Objects, in das Tonbild. Die Musik ist das romantische Kaleidoskop, das in seinen schönen, räthselhaften und dunklen Spiegelflächen Gefühlserinnerungen aus wirklichen Lebenserscheinungen bereitwillig aufnimmt und mit seinen eigenen Bestandtheilen mischt.

Beispiele.

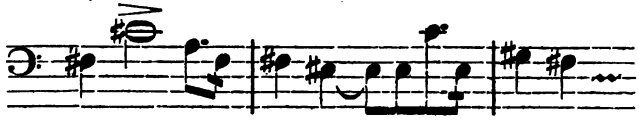
Folgende Stelle aus Beethovens Op. 14. G-dur-Sonate verlangt ein Decrescendo. Der Gedanke hat etwas sehr Inniges, das bei seiner dreimaligen Wiederholung wie ein sich in sich selbst beruhigendes Gefühl erscheint:



Gleiche Vortragsweise paßt für folgende Stelle aus Beethovens Es-dur-Sonate Op. 31. im II. Theile des ersten Satzes



In den Durchführungstheilen der Mittelpartieen von Sonatensätzen herrscht bei nicht zu großer Ausdehnung ein Crescendo allein, wie z. B. in der Cis-moll-Sonate Op. 27., wo der Gedanke

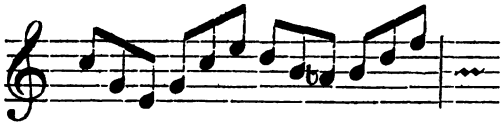


in der linken Hand immer weiter gesponnen und in die Tiefe geführt wird, bis er in das Tremolo des Orgelpunktes auf gis übergeht. Diese Stelle decrescendo aufzufassen, wie es Dreyschock im dritten Concerte (in Berlin im Winter 1860) that, muß als unrichtig bezeichnet werden.

Es ließe sich zwar in anderen Compositionen Aehnliches genugsam

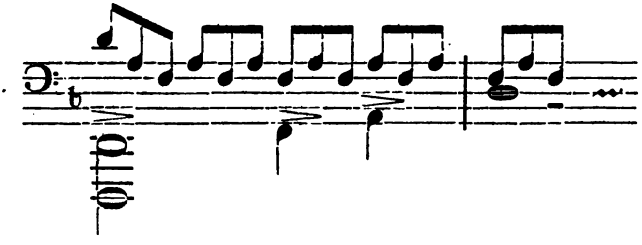
rechtfertigen — das Herabgehen in die Tiefe wird scheinbar immer dunkler und ferner; in dieser Sonate jedoch verlangt das stürmische, wild aufgeregte Pathos um seiner Einheit willen den Gang in die Tiefe gerade umgekehrt als eine Steigerung zum Erhabenen, das im mächtigen Orgelpunkte sich völlig austobt.

Längere Durchführungstheile halten sich im Allgemeinen abwechselnd zwischen Crescendo und Decrescendo, vorwiegend im Ersteren; wie z. B. in der Beethovenschen C-dur-Sonate Op. 53:



in welcher das drängende Element über eine Seite hindurch fortgeführt wird, und erst gegen Ende in völliges piano übergeht.

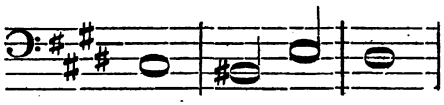
Aehnliches gilt von dem klein figurirten Durchführungstheil in der D-moll-Sonate im dritten Satz. Ein Crescendo im erhabensten Ausdruck findet sich in der Durchführung des ersten Themas derselben Sonate im ersten Satz:



Dasselbe ist 20 Takte hindurch fortzusetzen, und bedarf der Spieler der eminentesten Bravour, da schon der erste Takt forte ist, wie denn überhaupt manche Sachen Beethovens mehr Technik erfordern als die moderne Literatur.

Auch gehören Fugen und fugirte Sätze hierher. Dem ursprünglichen Sinne nach würde die Wiederholung des Themas jedes Mal eine Steigerung fordern. Da aber die Kräfte des Spielers in solcher Verwendung weder ausreichen, noch ein schönes Bild darbieten würden, so ist dem Prinzipe der Mannigfaltigkeit zufolge mit Crescendo und Decrescendo zu wechseln. — Die Steigerung liegt in den contrapunktischen Schönheiten und Schwierigkeiten hauptsächlich; die genannten Vortragsnüancen machen sich erst in zweiter Linie geltend, sind aber allerdings verständig nach dem Prinzip der Höhen- und Tiefenzunahme

der größeren oder geringeren Stimmfülle u. dergl. zu berechnen. — Das Präludium in Cis-moll von Bachs fünfstimmiger Cis-moll-Fuge



gestattet in dieser Beziehung einen äußerst feinen Vortrag. Viele Fugen gleichfalls. Das Auf- und Niederwogen der Crescendo und Decrescendo möchte kaum irgendwo anders so wahr und treu das bange, inbrünstige, aus tiefster Seele kommende Gefühlsleben nachbilden als bei Bach.

6) Die bisherige Anschauung bedarf jetzt einer Erweiterung. — Der Begriff der Steigerung fordert zwar *ursprünglich* eine unmittelbar in die Sinne fallende Zunahme der Kräfte; dies ist aber eben nur eine für die *erste* Anschauung bestehende Annahme. Jede *Entwickelung* einer Idee ist Steigerung. Diese bei weiterem Denken sich ergebende Wahrheit modificirt die ursprüngliche Anschauung, von der hier ausgegangen wurde, so, daß das Decrescendo ebenso gut in den Begriff der Steigerung aufgenommen werden kann, als sein Gegentheil, indem es ja auch nothwendiger Durchgangspunkt in der Entwickelung ist. — Dieser Umstand erklärt einige Ausnahmefälle von den bisherigen Regeln, die behufs eines feiner ausgebildeten Vortrags von häufiger Anwendung sind.

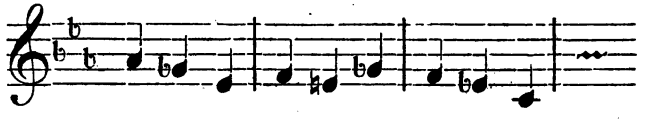
Es ereignet sich nämlich nicht selten, daß aufsteigende Bewegungen decrescendo, absteigende crescendo vorgetragen werden müssen.

Dieser Fall erklärt sich, wenn man will, recht gut aus dem Stärkeverhältniß der Töne, das, wenn die Bewegung in höhere Regionen steigt, ebensowohl eine Abnahme als Zunahme bezeichnen kann. Das Höhere, Weiblichere, Zartere, ist ja auch das Schwächere; das Tiefere, Männlichere, Dämonische, ist das Stärkere. Es kommt also entweder auf den Totalgeist der Composition, oder bei einer mehrdeutigen Auffassung derselben auf die Subjectivität des Spielers an, um die Phantasie in die eine oder andere Richtung hinüber zu leiten. — Der Geist des Ganzen oder die Vertheilung der Abwechselungen haben über die Zulässigkeit solcher Auffassungen zu entscheiden. — Wir unterscheiden zwei Hauptfälle:

a) Wo ein Abschnitt zu Ende geht, der sich in stürmischem Drängen und Treiben bewegt und eine Abschwächung verlangt, wird selbst die entschiedenste Höhenbewegung seines Schlusses ein Decrescendo erfordern.

Ein treffendes Beispiel giebt das Ende des Durchführungstheiles der Beethovenschen B-dur-Sonate Op. 22. im ersten Satz:

Für abwärts gehendes Crescendo gab bereits die in der vorigen Nummer besprochene Stelle aus der Cis-moll-Sonate ein Beispiel. Ein anderes findet sich in Beethovens C-moll-Sonate Op. 10. im ersten Satz im Durchführungstheil gegen Ende; wo die linke Hand mit folgenden Noten eintritt:



Es muß hier bemerkt werden, daß in keinem Theile einer Composition, oder von der ganzen überhaupt, das Ende gleichmäßig oder gleichgültig aufzufassen ist. Eine Spannung besteht *immer* und drückt sich entweder im Crescendo oder Decrescendo aus.

b) Die in Rede stehende Vortragsweise kann auch, abgesehen von dem besprochenen Grunde, als besondere Nüance bei verschiedenen anderen Höhen- oder Tiefenbewegungen angewendet werden. Am häufigsten wohl so, daß *steigende Passagen* vorne crescendo und gegen Ende decrescendo vorgetragen werden. Abgesehen von dem oben angedeuteten Prinzipe der Abwechselung, welches zuweilen derartige Auffassungen ebenso zuläßt wie die normale vorher in Nummer 1—5 erörterte Darstellungsregel, liegt ein eigenthümlicher Sinn in solchem Vortrage. Eine natürliche, zum Ausbrechen berechtigte Kraft, mildert sich plötzlich in ihrem Drange. Dies ist ein Zug von Grazie und Feinheit, der sich in allen Fällen da anwenden läßt, wo das ganze Werk mehr Eleganz und Zartheit athmet als Größe und Kraft. Also in Notturnos, modernen Gedanken, die mehr raffinirte Cultur und Glätte aufzuzeigen haben. Aber auch klassische Werke werden sie zuweilen nicht ablehnen dürfen, wo ein besonders feiner, lieblicher Inhalt vorliegt. Das Maaßhalten im Losbrechen einer Kraftäußerung, deren Richtung der Hörer errathen kann, hat den Vortheil des Edlen, Ungewöhnlichen, vor dem Natürlichen, das zuweilen solcher Vortragsweise gegenüber als das Ordinäre erscheint. — Man muß nun auch hierin nicht zu weit gehen, der modernen Sitte

namentlich nicht zu viel einräumen, die zuweilen mehr auf gesuchten, hyperfeinen Vortrag ausgeht, als auf das Gesunde, Wahre.

Leitet eine steigende Passage zu einem Gedanken über, der eine besondere Zartheit im Vortrage beanspruchen darf, so ist das Abschwächen derselben in der Ordnung.

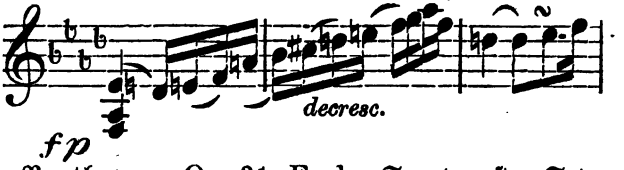
Beispiele:

Ein nicht geringer Theil der Hummelschen Coloraturen im Larghetto Op. 18, oder in den Mittelsätzen seiner Concerte wird diesen Vortrag gestatten. Hummel ist so recht der Componist, dessen nur halb gediegener aber noch keineswegs flacher Inhalt diese Wendungen der Zartheit, man könnte sagen Zärtlichkeit, gestattet. Wir führen absichtlich die früher citirte Stelle an, die nunmehr auch diese Schattirung erhalten kann:

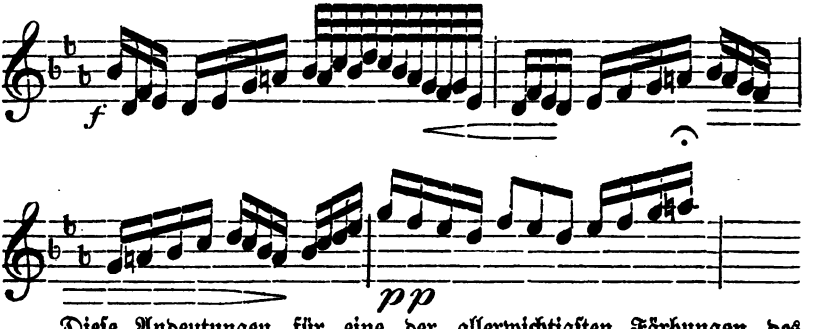
Hummel Op. 18.

Folgende Stellen erhalten, der Ueberleitung zu leisen Gedanken halber, das Decrescendo.

Beethoven, Op. 10. Adagio molto.



Beethoven, Op. 31. Es-dur-Sonate erster Satz.



Diese Andeutungen für eine der allerwichtigsten Färbungen des Vortrags mögen genügen. Ganz erschöpfen läßt sich das Kapitel wohl

kaum. Aber die angeführten Hauptgründe einer geschmackvollen Abwechselung, einer verständigen Symbolisirung von Gefühlsregungen, geleitet von dem Allgemeingeiste und dem einheitlichen Charakter der Composition, bleiben wohl ausreichend, wenn ihre Bewähr in alle Unterfälle auch nicht bis zu Ende verfolgt werden kann.

Sechzehntes Kapitel.

Das Accelerando und Rallentando.

Die im vorigen Kapitel erörterten Vortragsschattirungen bezogen sich auf die Veränderungen der Kraft. Denselben entsprechen in Bezug auf die Zeit das Rallentando und Accelerando, zu denen wir jetzt übergehen. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß die begrifflich hiervon nicht unterschiedenen Ausdrücke wie Ritardando, Stringendo u. s. w. keiner besonderen Besprechung bedürfen, sowie denn auch im Vorhergehenden die mit Crescendo und Decrescendo identischen Wörter nicht einzeln namhaft gemacht wurden. Es kommt bei der ganzen Vortragslehre auf begriffliche Anschauung an; es genügt nicht mehr die Vorschrift, der Spieler solle die Ausdrücke des Componisten beachten und darnach vortragen. Er soll mit dem letzteren mitschaffen und empfinden, und steht er ihm auch nicht an produktiver Phantasie gleich, so soll er an ästhetischer Kritik sich ihm ebenbürtig zeigen. Die letztere ist ein gesondertes Recht jeder persönlichen Bildung, und von der Naturkraft schöpferischer Phantasie zu unterscheiden.

Die dem vorigen Kapitel vorangeschickte Einleitung gestattet die hier in Rede stehenden Nüancirungen kürzer zu behandeln. Formelle und inhaltliche Bestimmungsgründe entscheiden auch hier über die Anwendbarkeit der letzteren.

Das Accelerando ist im Allgemeinen nicht so oft zulässig als das Ritardando. Die Gründe werden sich aus dem Folgenden ergeben.

Die Bestimmungsursache für beide sind, wie bemerkt, äußerlicher oder innerlicher Art. Entweder drückt der Inhalt einer Stelle Gefühlsbewegungen aus, die ein Langsamerwerden oder ein Beschleunigen fordern, oder die äußerliche Disposition der Composition macht eine derartige Abweichung vom gleichmäßigen Tempo nothwendig. Das Prinzip

der Abwechselung rein aus Gründen des sinnlichen Reizes würde sich gleichfalls den äußerlichen Motiven anschließen.

Was den Inhalt betrifft, so sei es gestattet, hier Worte von Czerny aus dessen Schule (III. Theil Seite 25) anzuführen. Für das Rallentando macht er folgende Eigenheiten der bezüglichen Stellen als Bestimmungsgründe namhaft: Sanfte Ueberredung, leise Zweifel, unschlüssiges Zaudern, zärtliche Klage, ruhige Hingebung, Uebergang aus einem aufgeregten Zustand in einen ruhigen, überlegende oder nachdenkende Ruhe, Seufzer und Trauer, Zulispeln eines Geheimnisses, Abschiednehmen u. s. w. Für das Accelerando führt er an: Plötzliche Munterkeit, eilende oder neugierige Fragen, Ungeduld, Unmuth und ausbrechender Zorn, kräftiger Entschluß, unwillige Vorwürfe, Uebermuth und Laune, furchtsames Entfliehen, plötzliche Ueberraschung, Uebergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten u. s. w.

Zur näheren Berichtigung muß hinzugefügt werden, daß die Aufzählung solcher aus dem Leben sich in den Tönen abspiegelnder Vorgänge nicht erschöpft werden kann. Czerny giebt nur einige Beispiele. Es ist in Kurzem nur das festzustellen, daß die symbolisirende Kraft der Töne Gefühlsvorgänge und Lebensereignisse andeutet, welche auf der einen Seite ein Innehalten der Bewegung, auf der andern ein Beschleunigen derselben gestatten und wünschenswerth machen. — Da aber das Material nicht frei von sehr erheblichen sinnlichen Ansprüchen ist, so darf die *Einheit* des Rhythmus im *Ganzen* durchaus nicht zu sehr der Veränderung unterworfen werden. — Die Tonmaterie muß ihre rhythmische Plastik, neben aller poetischen Inhaltlichkeit, bewahren. Sie kann auf Momente im freiesten Sinne sich gehen lassen — aber eben auf *Momente* nur, der Zug des *Ganzen* ist doch sinnlich plastischer Geist. Beide Faktoren müssen ihr Genüge finden. Da das Ohr aber in dem Dämmerlichte des Tonfluidums nur mit Hülfe der wuchernden Phantasie Umrisse erkennt und im Ungewissen bliebe, wollte es diese *allein* als den Inhalt von jenem bestimmen, so macht es den unabweislichen Anspruch, daß ihm neben diesem Grübeln in Nebelbildern ein fester Boden in anderer Art zugewiesen werde; und dieser ist das festgefügte rhythmische Gebäude. — Es muß also im Ganzen taktische Einheitlichkeit herrschen, und die hier in Rede stehenden Nüancirungen haben eine etwas geringere Anwendbarkeit als die im Vorigen namhaft gemachten. Damit ist aber nicht gesagt, daß sie in ihrem engeren Kreise nicht ein wesentliches Moment der musikalischen Schönheit ausmachen. Namentlich ist das Rallentando von so ausdrucksvoller Bedeutung, daß es fast in

keinem Werke fehlt. Selbst die kleinste Composition hat ein Plätzchen, wo es hinpaßt. — Wir gehen zu den Hauptfällen über, in denen zuvörderst das Rallentando angewendet wird.

1) Jede Note, die in der Declamation melodiöser Reihen mit besonderem Inhalte vorgetragen wird, und vermöge ihrer in den beiden vorigen Kapiteln besprochenen Stellung ein Anrecht auf höhere Bedeutsamkeit hat, erhält ein Rallentando. Der rhythmische Zug des Ganzen ist für die Ausdehnung desselben bestimmend. Herrscht eine gewisse Regularität und Präcision des Metrums vor — ist das Tempo nicht zu langsam — so wird auch das Zögern mäßig, im Verhältnisse ausgeführt. Bei langsamen Sätzen, in denen schon das Tempo ein gewisses Zerfließen des Metrums in das Element ausdrucksvoller Recitation bezeichnet, herrscht größere Freiheit für das Rallentando. Der Totalcharakter ist also maaßgebend. Häufen sich Coloraturen, und machen solche auch ihrerseits dem Metrum seine Präcision streitig, so wird die bezeichnete Schattirung ihre allergrößte Freiheit erhalten. Das Rallentando ist im Allgemeinen also genau im Verhältnisse zum Tempo, Charakter und zu den metrischen Ansprüchen zu halten. — Oft hat es nur eine momentane Geltung. — Ein einzelner Ton im Crescendo und Decrescendo, mit welchem letzteres sich namentlich am häufigsten verbindet, wird angehalten. Dies ist wohl unter allen die wichtigste und am meisten berechtigte Anwendung. Kein Thema, keine Kantilene, kein Lied ohne Worte kann ohne diese Beihülfe des Rallentando wirksam vorgetragen werden. Der angehaltene Ton wird bedeutsamer, inhaltvoller, er prägt sich tiefer dem Gehör ein, das Gefühl nimmt ihn in seine innersten Räume auf. Diese Art des Zögerns symbolisirt die Innigkeit, die Eindringlichkeit, die physische Wärme der Declamation. Im Crescendo wird der Eindruck mächtig, bedeutsam, im Decrescendo erhält er das feine Colorit einer lieblichen, zarten Innigkeit. Neben dieser psychischen Bedeutsamkeit offenbart sich zugleich die Mannigfaltigkeit der Tonreize. Das leiseste piano hat seinen schönsten Klang in angehaltenen Tönen. Das sinnlich Feine schwebt hier ätherisch empor und umhaucht sich mit dem Dufte, der den empfangenden Geist allemal aus dem Sinnlichen der Tonsphäre hinüberleitet in gleichsam überirdische Regionen. —

Geht eine Kantilene in getragenen Noten einher, so wird sich das Rallentando am häufigsten auf einem dem Ende näher gelegenen Tone anbringen lassen, im Ganzen aber entsprechende Anwendung finden. Weben

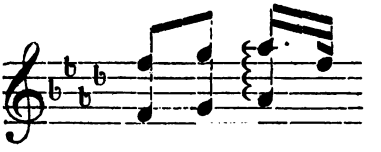
ſich Paſſagen dazwiſchen, ſo muß der Spieler den Ton herausfinden, welcher entweder den Hauptpunkt der geſanglichen Momente bildet, oder inmitten leerer, rein decorativer Rouladen das einzige geſangliche Atom iſt, welches den materiellen Paſſagenreiz mit dem Hauche des Ausdrucks anweht. Oft erhebt ein einziger gehaltener Ton eine ſonſt inhaltloſe Maſſe in die Sphäre des Ausdrucks, in der ſich, um der Einheit mit den übrigen Elementen willen, die Paſſage gleichfalls halten muß.

Bei der Anwendung des Rallentando iſt auch auf den Styl der Compoſition Rückſicht zu nehmen. Es iſt mit dem Zögern immer etwas Sentimentalität verbunden, aber dieſe hat ihre verſchiedenen Grade. Beethovens Sentimentalität iſt ſelbſt in ihrer weichſten Geſtalt eine kraftdurchdrungene, und bedarf weder vieler, noch ſehr ausſchweifender Verzögerungen. Bach in ſeiner Art ſchließt ſich ihm an. Hummel iſt der Componiſt des Rallentando in ſeinem zartſinnigſten, viel ſentimentaleren und häufigeren Inhalte. Die zerfahrene überſchwengliche Sentimentalität Neuerer verträgt wieder noch ausgedehntere Zögerungen.

Im Allegro wird ſich nur ſelten ein Rallentando anbringen laſſen, weil hier taktiſche Plaſtik vorherrſcht. Nur die zweite Nummer der aus formellen Gründen zuläſſigen Rallentando's wird dieſer Nüance ihre auch dort zuläſſige Anwendung beſtimmen. Des Ausdrucks halber wird ſich nur im zweiten Thema von Sonaten und Concerten, bei Paſſagen, welche zu ſolchen Kantilenen überleiten, eine Stelle für das Rallentando finden. —

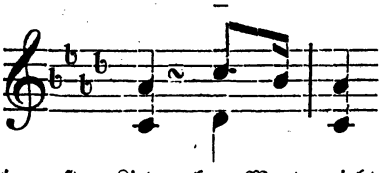
Beiſpiele.

Das Mendelsſohnſche Thema zu ſeinen Variations serieuses hat ſeines feſt rhythmiſchen Gepräges, ſeines einheitlichen Metrums halber kein Rallentando. Das Thema der Beethovenſchen As-dur-Sonate Op. 26. hat ebenfalls einen zu feſten rhythmiſchen Gang, als daß es viel Rallentando zuließe; das letztere würde eine wohlfeile Zugabe zu der gedankenvollen Sentimentalität dieſer Melodie bilden. Höchſtens würde ſich im Mitteltheile die Stelle

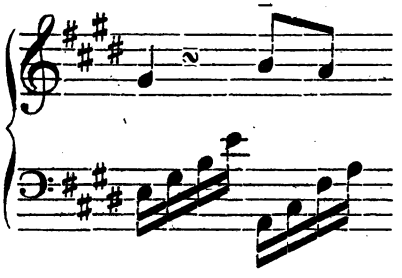


dazu eignen, und auch in dieſer darf nur as ein wenig verlängert werden. —

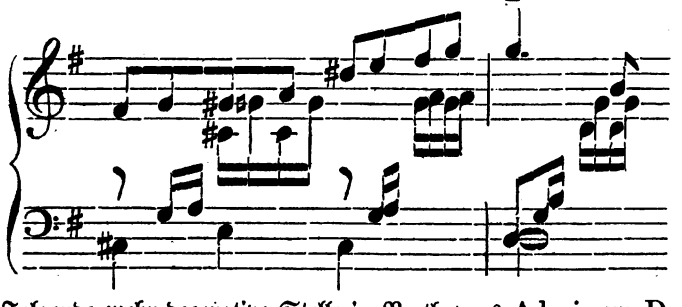
Ein wenig sentimentaler ist das Adagio in der C-moll-Sonate Op. 10, und werden hier Haupttöne häufiger etwas verlängert werden können. Es darf freilich nur wenig sein, und könnte man überhaupt zwischen den kaum — und den mehr bemerklichen Rallentandos unterscheiden. Solch ein unmerkliches Anhalten kann sich gleich im Anfange jenes Adagios anwenden lassen:



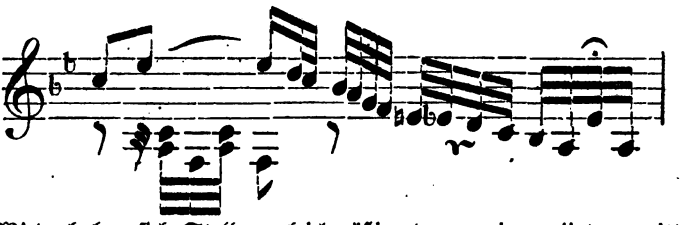
Mendelssohn im ersten Liede ohne Worte giebt eine Declamation, in welcher der Nachbildung des Vocalen halber, bedeutsamere Anhaltepunkte zulässig sind, z. B.



Gleiches gilt von dem höchsten Tone folgender Stelle aus dem fünften Hefte der Lieder ohne Worte (erstes Lied). Der auf g fallende Baß d hält zugleich mit an.



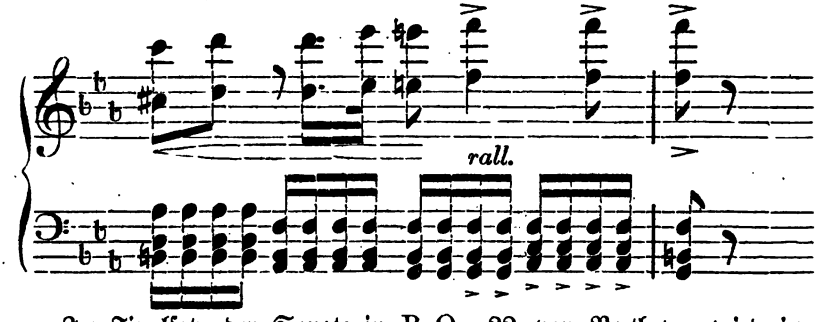
Folgende mehr decorative Stelle in Beethovens Adagio zur D-moll-Sonate erhält im vorletzten Tone es ein Rallentando, und mit demselben die ausdrucksvolle Bedeutung, die es behufs der Ueberleitung in das Thema bedarf:



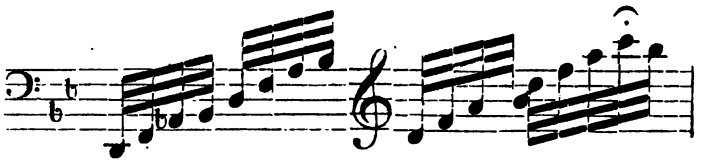
Wiederholen sich Stellen, gleichmäßig oder wenig variirt, unmittelbar hintereinander, so wird bei sonst sentimentalem allgemeinen Charakter die zweite zögernd vorgetragen, wie z. B. in dem irländischen Liede: „Die letzte Rose." Vergl. Mendelssohns Phantasie Op. 15, in welcher ohne derartige Rallentandos der melancholische Charakter dieser Kantilene nicht zur Geltung gelangt. — Gleiches gilt von Allem was modern sentimental — vom blasirten bis zum nüchternen Salonstyle gehalten ist. Hier sind Zögerungen oft in ausschweifender Weise zulässig.

Die Hummelsche Stelle aus seinem Op. 18. finde hier zum dritten Male die Angabe des Vortrags, der nun erst vollendet ist:

Verbindet sich mit dem Rallentando ein Crescendo, so wird der Ausdruck der Bedeutsamkeit doppelt herbeigeführt, und besonders Momente der Größe, Erhabenheit dadurch wirksam vorgetragen, z. B. die Einleitung der Sonate Pathetique gegen Ende:



Im Finalsatze der Sonate in B Op. 22. von Beethoven wird in folgender sonst leer decorativer Passage der oberste Ton c der Ueberleitung in das Thema halber, lange aufgehalten:



2) Das Rallentando wird ferner da angewendet, wo ein Gedanke zu Ende geht; also entweder am wirklichen Schlusse eines Tonstückes oder an solchen Abschnitten, die eine wesentlichere Gliederung desselben bezeichnen. Am wirkungsvollsten ist es, wenn solch ein Ausgehen eines Gedankens gleichzeitig zum Ueberleiten zu einem neuen Gedanken (z. B. zum zweiten Thema) oder gar zur Rückkehr in ein früheres Thema dient. Aber auch wo ein anderes Tempo, oder irgend etwas von Wichtigkeit sich im Flusse des Tonstückes einreiht, wird sehr häufig, durch ein vorausgehendes Zögern, die Aufmerksamkeit darauf hingeleitet. — Dies beruht auf dem feinen psychologischen Grunde, daß Dasjenige, was erwartet wird, wichtiger erscheint, sehnsüchtiger und lieber empfangen wird, als was sich unvorbereitet herandrängt.

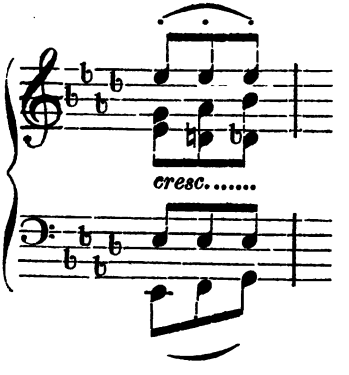
Die Bestimmungsgründe dieser Art des Rallentando sind also vorwiegend formellen Ursprunges, werden aber von der Psyche auch in die Gefühlssphäre herübergenommen. Ein wehmüthiges Abschiednehmen — jener tragische Gefühlszug, der so gern in der Stimmung einen Platz einnimmt, wird immer durch das Ausgehen eines Gedankens angedeutet. —

Die hier in dieser Allgemeinheit gefaßte Regel umschließt die von Czerny aufgeführten einzelnen — nicht nach Begriffen geordneten Fälle in sich, und bedarf es hier keiner gesonderten Aufzählung. Oft genügt das Anhalten eines einzigen Tones um den folgenden Gedanken angemessen anzukündigen. Dies wird besonders bei Werken Geltung haben, die in dem rhythmischen Bau präciser entworfen sind, und enthielt das in der vorigen Nummer zuletzt angeführte Beispiel aus der B-dur-Sonate einen hierher bezüglichen Fall. In anderen Compositionen, die in weit hingegossenem Wurfe eine freiere Natur haben, und nicht so präcis in der Rhythmik gehalten sind, also z. B. in Concerten, Phantasien, Adagios u. s. w., wird die Ankündigung des neuen Gedankens oft ein sehr lang ausgedehntes Rallentando erfordern. Es ist hier nur an Hummels A-moll-Concert (erster Satz) zu erinnern, in welchem das zweite Thema auf diese Art eingeführt wird. Der Spieler hüte sich in solchem Falle aber vor einem zu frühen Uebergehen in die Zögerung,

da er sonst leicht ermüdend wirkt. — Auch kurze Sätze, die einen sehr freien Rhythmus haben und recitativischen Inhaltes sind, werden häufiger das lang hingedehnte Rallentando anwenden können, z. B. die chromatische Phantasie von Bach (erster Satz). Lange Triller und Cadenzen werden es ebenfalls in der Regel gegen Ende vertragen. — Die Wirkung klarer Gliederung und Absonderung ist immer so wohlthuend, daß selbst lange Passagen in einem sonst gedrängten rhythmischen Baue, wenn sie sich in eine neue Figur oder in einen ruhigeren Abschluß überleiten, kurz zuvor an irgend einem dazu passenden Einschnitte ein wenig, und sei es ein Minimum, anhalten dürfen.

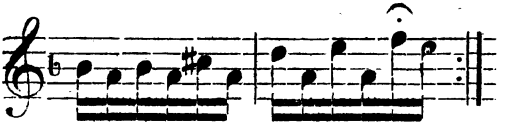
Außer den bereits angeführten Beispielen genüge es nur, wenige noch zu citiren, da die Mehrzahl zu ausgedehnt ist, um hier Raum finden zu können. Nur eine Bemerkung sei noch gestattet. Es ist keineswegs erforderlich, daß jedes Mal beim Ausgehen eines Gedankens, oder beim Ueberleiten zu einem neuen, ein Rallentando angebracht wird. Die Sonate Pathetique im ersten Theil, die Cis-moll-Sonate im dritten Satz würden ihre Kraft und Präcision durch die immer etwas sentimentale Färbung des Rallentando einbüßen. Der Totalcharakter ist allemal die höchste Instanz, welche über einzelne Vortragsweisen entscheidet.

Das Thema der As-dur-Sonate Op. 26. hatte, wie die erste Nummer besagte, nur spärliche Rallentandos für den Ausdruck, und wurde eins eigentlich nur als zulässig bezeichnet. Hinsichtlich der Formgliederung wird indeß noch eins hinzukommen müssen, und wählten wir absichtlich dieses Beispiel, um die Unterschiede in der Bedeutung des Rallentando dicht neben einander vor Augen zu haben. — Das zweite findet sich in dem Takte, der vom Mitteltheile in die Wiederkehr des ersten Theiles zurückleitet:

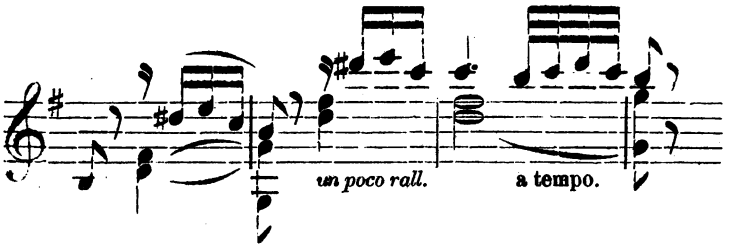


Der ganze Schluß des Themas der E-moll-Sonate Op. 90. im ersten Satze geht 3—4 Takte hindurch zögernd. — Diese Sonate hat überhaupt einen so poetisch recitirenden Inhalt, daß sie häufiger von dieser Schattirung Gebrauch macht, als z. B. die C-moll-Sonate Op. 10. im ersten Satze; die letztere ist so formfest gefügt, daß sie höchstens in den zwei letzten Takten des ersten und zweiten Theiles ein geringes Anhalten zuläßt.

Zuweilen treffen Ursachen des Ausdrucks und der Gliedscheidung zusammen und gestatten das Anhalten von Noten, selbst in Sätzen, die sonst frei von jedem sentimentalen Zusatz bleiben können. Dieser Fall trifft mehrere Male im Finale der D-moll-Sonate von Beethoven zu, z. B. am Ende des ersten Theiles, beim Uebertritt des Durchführungstheiles in das Thema in B-moll, bei der Rückkehr in dasselbe Thema in D-moll u. s. w., z. B.



Keineswegs ist allemal das Ende von Compositionen rallentando. Im Gegentheil schwingt sich bei größeren Werken die Kraft hier gerade zu höchster Energie auf. — Es kommt auch da auf den universellen Charakter an. — Aber in Compositionen von so ruhigem Inhalte, wie die G-dur-Sonate Op. 14. von Beethoven, wird ein leises Zögern angemessen sein, wie z. B. am Schlusse des ersten Theiles:



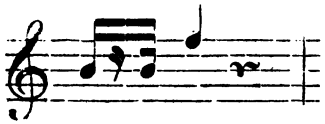
Es wäre nun noch über das Rallentando zu sprechen, welches mit dem Accelerando in unmittelbarer Folge wechselt. Dieser Besprechung muß die der zuletzt erwähnten Vortragsart aber vorangehen.

Das Accelerando wird wie das Rallentando durch innerliche und äußerliche Gründe geboten. Jene bestehen in lebendigem Aufschwunge der im Tonwerke niedergelegten psychischen Bewegung, in einer Steigerung der Gefühlsthätigkeit oder desjenigen Lebensbildes, das in den Tönen vorgeführt wird. Die äußerlichen Gründe betreffen den Reiz der Abwechselung oder die Brillanz in der sinnlichen Wirkung. In einem höheren Sinne ist der Gedanke der Abwechselung freilich hier wie im Psychischen ein und dasselbe Motiv — die Steigerung ist — wie früher bereits bemerkt wurde — nicht minder dem Psychischen als dem Formellen Bedürfniß. Die empfangende Subjectivität scheidet aber den Charakter der Tonkunst nach diesen beiden einander so nahe und doch so entgegenstehenden Potenzen des Inhaltes, und so wird der Genauigkeit halber auch hier Beides getrennt. Der eine formelle Grund, welcher das Rallentando als Mittel der Gliedscheidung einer Composition wünschenswerth machte, fällt für das Accelerando weg. Das Ausgehen eines Gedankens wird passender durch Anhalten als durch Beschleunigen bezeichnet. Die metrische Regularität tritt hierbei mit bestimmend ein; dem Gefühle ist es willkommener, die zu Grunde liegende Maaßeinheit sich allmählig auflösen als sich zusammendrängen zu sehen. Das Letztere paßt für Abschlüsse ganzer Sätze wohl, aber nicht für das Uebergehen eines Gedankens in den andern. Die empfangende Subjectivität würde in solchem Falle leicht die Neigung zum Accelerando für Taktunsicherheit halten, da sie im ersten Bedürfnisse Ruhe und Besonnenheit in der Darlegung der einzelnen Theile beansprucht. Zudem wird der vom Rallentando symbolisch angedeutete Inhalt, nämlich Ausdruck, Innigkeit, Wehmuth, Sehnsucht bereitwilliger und leichter vom Gefühle verstanden, als die Unruhe des Accelerando, die ein Element heraufbeschwört, welches der ganzen Musik nicht so nahe liegt als jenes. —

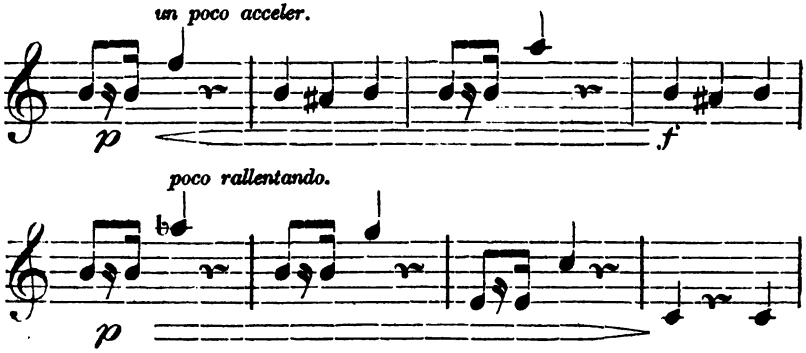
Gleichwohl hat das Accelerando hie und da als psychischer Ausdruck in guten Compositionen selbst eine vollkommene Berechtigung; es ist nur an Chopins Scherzo in H-moll (gegen Ende) zu erinnern. Auch Beethovens F-moll-Sonate Op. 57. verträgt es am Ende. Beethoven zieht es aber meistens vor, die letzte Steigerung in einem selbstständigen Satze zu geben, der più presto geht, als durch bloßes Accelerando. Z. B. am Ende des ersten Satzes der Sonate Op. 13. Dies ist ein Unterschied, und muß mit dem hier in Rede stehenden Beschleunigen nicht verwechselt werden.

Andererseits ist das Accelerando aber da motivirt, wo es auf Abwechselung des Brillanten mit dem Ruhigen ankommt. — Für diesen Fall ließen sich zahlreiche Beispiele anführen; jedes Passagenwerk, das nach Cantilenen eintritt, wie dies in Concerten u. dgl. häufig geschieht, darf sich einen leichten Anflug von Beschleunigung geben. Die erste Bagatelle von Beethoven giebt uns ein gutes Beispiel. Es muß freilich im Allgemeinen mit Besonnenheit der Charakter des ganzen Werkes geprüft und der Reiz der Ruhe und Klarheit nicht so leicht dem blos brillanten Effekte untergeordnet werden. In den meisten Fällen beruhigt sich ein solches Vorgehen im Tempo weiterhin wieder; selten stürzt es kopfüber in den haltlosen Taumel immer zunehmender Schnelligkeit. Ist die Steigerung nothwendig, so sorgt der Componist durch besondere Prestosätze oder Abschnitte für deren Ausdruck. — Ein leichter Anflug von Accelerando ist ferner da berechtigt, wo inhaltleere Stellen sich zwischen gedankenreicheren einschieben; ein Fall, der nicht allein bei Begleitungen eintritt, die bedeutungslos die Pausen der Hauptstimme ausfüllen, sondern der selbst im Flusse von lauter Passagen für diejenigen Stellen Beachtung verdient, die auf das Interesse weniger Anspruch machen als andere.

Wiederholt sich ein Gedanke mehrere Mal, so wird er mit wechselndem Tempo vorgetragen, das eine Mal accelerando, das andere Mal rallentando. Es kommt auch hier bei der Wahl dieser Nüancirungen auf den Gesammtcharakter an. — Die zweite Bagatelle von Beethoven Op. 33. wiederholt in dem letzten Theile das Grundmotiv des ersten Themas



14 Mal in verschiedenen Höhen- und Intervalldimensionen mit dazwischen fallenden Takten anderer Art. — Die Monotonie dieser Stelle wird durch einen accelerirenden Vortrag gänzlich beseitigt, und schlägt in schelmische Laune um. — Das Beschleunigen darf sich aber nicht in ununterbrochene Progression fortsetzen; dies wäre wieder monoton; wo sich eine Phrase von 8 Takten abgrenzt, wird gegen Ende ein Rallentando eben derselben Figuren angebracht. Die Stelle wird also so vorgetragen:



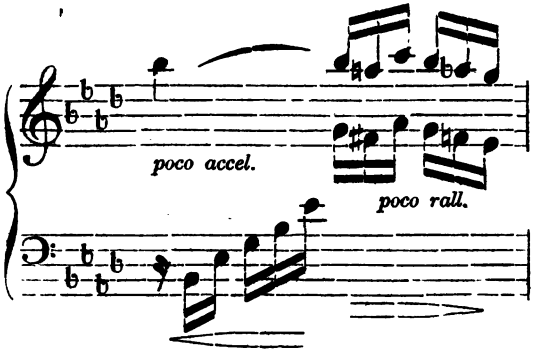
In ähnlicher Weise setzt sich der hier angeknüpfte Rhythmus fort, bis die beiden letzten Figuren in bedeutenderer Beschleunigung, fast kopfüber, abschließen; nach ihnen spinnen sich auch die als Zwischengedanken vorher eingeführten Accorde in ähnlicher Eile ab; nur werden sie gegen Ende ruhig und löschen aus wie Fünkchen.

Schon das erste Thema jener Bagatelle verträgt in der Mitte aus gleichem Grunde ein Accelerando. Ueberhaupt wo ein Stück über eine Figur gearbeitet ist, wird sich schwerlich Accelerando und Rallentando entbehren lassen; dies gilt schon von manchen Bach'schen Präludien, hat in Mendelssohn'schen Liedern (z. B. 5. Heft 1. Lied) seinen sehr in die Augen springenden Beleg, und erstreckt sich selbst auf einen großen Theil moderner Compositionen, die geistloser irgend eine Figur abrollen lassen. — In jenen verlangt der Ausdruck des Gefühles, in diesen die blos sinnliche Abwechselung des Reizes den in Rede stehenden Vortrag. In guten Compositionen dieser Art ist es wieder die Mitte besonders, in der sich das Leben steigert und thätigeres Wogen der Tonbewegungen erfordert.

Hiermit sind wir zur Besprechung desjenigen Punktes gelangt, der für das Rallentando noch nachzuholen war, und welcher die in schneller Folge sich abwechselnden Schattirungen des Zögerns und Eilens betraf. Dieselben sind nicht unwesentliche Mittel des Ausdrucks bei Allem, was in freierer recitirender Rhythmik oder in gesangähnlicher Inhaltlichkeit seinen Charakter hat. Eilen und Zögern entsprechen sich ganz wie Crescendo und Decrescendo; im ersten natürlichen Verhältnisse hat der Begriff der Steigerung das Crescendo und das Accelerando zu den natürlichen Mitteln seines Ausdrucks; die Beruhigung das Decrescendo und Rallentando, und wird sich häufig beides vereinigen. — Das Herausdrängen des Gefühls aus der Brust, die Heftigkeit seiner Bewegung

ſpricht ſich in Erſterem natürlich aus, ſein ruhiges Ausathmen im zweiten. Wo irgend tieferes Ergriffenſein vorliegt, iſt alſo im Vortrage Beides anzubringen, wobei — wie früher bemerkt — auch keineswegs das Prinzip der Abwechſelung als Motiv dieſer Vortragsart ſelbſt im geiſtigſten Sinne abzuweiſen iſt.

Es wird ſich kaum ein Adagio denken laſſen, wo dieſelbe nicht unerläßlich wäre. Es ſei hier nur aus Beethovens Adagio Op. 10. C-moll-Sonate eine Stelle angeführt, die folgenden Vortrag erhält:



Auch die derſelben vorangehenden vier Takte erhielten ein Crescendo mit leiſem Drängen. — Ihre wahre Verklärung erhält aber die genannte Vortragsart im erſten Theile der chromatiſchen Phantaſie von Bach, die ohne ſolchen Wechſel des Tempos ihren lyriſchen Ausdruck nicht erreichen könnte.

Die Literatur koketter Salontändeleien benützt gleichfalls häufig den genannten Wechſel. Das Gefühl bewegt ſich — welches Inhaltes es auch ſei, unabweisbar in ſchnellerem und langſamerem Pulſiren.

Zum Schluß iſt noch die nicht unmittelbar als natürlich erſcheinende Verbindung der hier beſprochenen Nüancen mit dem Crescendo und Decrescendo namhaft zu machen. Auch mit dem Decrescendo kann ſich das Accelerando verbinden, und mit dem Crescendo das Rallentando. Letzteres wurde oben beſprochen, es bleibt mithin nur die zuerſt genannte Verbindung zu erwähnen.

Dieſelbe wird, wie ſo mancher der früher aufgezählten Klavierreize, als eine das Denken mehr herausfordernde Schattirung, das erſte Empfangen frappiren, indem es über das unmittelbar Natürliche hinwegſehend in anderen, complicirteren Verhältniſſen ſeine Begründung findet. — Eine athemloſe Haſt, eine unterdrückte Heftigkeit der Gefühlsbewegung, eine ſich zurückhaltende Gluth der Lebensthätigkeit ſpricht ſich

darin aus. Sieht man von diesen psychischen und dramatischen Motiven des Inhaltes ab, so liegt aber auch eine sinnliche Klangfarbe darin, die vor dem Gewöhnlichen den Reiz des Pikanten voraus hat, und namentlich in der brillanten Modernität vielfache Anwendung finden kann.

Was die edlere Literatur betrifft, so wird allerdings weniger Beethoven, welcher die Kraft der unmittelbaren Natürlichkeit — das Allgemeinste ist gerade der größte Gedanke — zu seinem Inhalte hat, der genannten Vortragsschattirung bedürfen. Es werden mehr Componisten, welche dramatisch denken, oder welche bereits die raffinirtere Finesse der Darstellung in Anspruch nehmen, Beispiele dafür liefern können. Mendelssohn verträgt hie und da solchen Vortrag. — Brillante Passagen, die immer schneller und leiser werden, sind ein Reiz eigenthümlicher Art, der schon deshalb seinen Werth hat, weil er auf einer vollendeten Technik fußt. Nur wird er sich mehr im Flusse der Composition als bei ihrem Ende anbringen lassen, oder es müßte eine solche schon sehr speciell einen dramatischen Vorgang schildern, was bei der nicht hinreichenden objectiven Schärfe der Inhaltlichkeit einer Instrumentalmusik kaum anzunehmen ist.

Siebzehntes Kapitel.

Klang- und Anschlagsfarben. Die Anwendung der Pedale. — Bestimmungen des Tempos. Ueber die Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit der Vortragsnüancen. Vortragsbegriff.

Die Anschlagsarten ergaben eine große Summe von Klangreizen. Die Anwendung derselben bestimmt sich nach dem Inhalte einerseits, nach dem Principe sinnlicher Abwechselung andererseits, wie Alles, was Schattirungen im Vortrage betrifft. Zu den im ersten Theile aufgezählten Tonnüancen kommt aber noch die durch die Benutzung der Pedale entstehende Klangveränderung; und die darüber aufzustellenden Regeln sind dem über die Anwendung der Anschlagsarten zu ertheilenden Fingerzeige noch hinzuzufügen.

Die gebundene Passage und mit ihr der perlende Knöchelgelenkanschlag sind der weiteste und der natürlichste Boden der ganzen Klavier-

musik. Wie die ganze Mechanik ihre Bildung von diesem Keime her entnahm, so wird auch die geistige Vortragsseite in ihrer Pflege den größeren Theil ihrer Aufgabe zu finden haben. — Es ist also hier nur hinzuzufügen, daß die höchste Vollendung perlenden Passagenspiels in jedem Genre der Literatur eine Bedingung bleibt, ohne welche kein Inhalt darstellbar wird. Beethovens Sonate Op. 111. bedarf dieses Reizes nicht minder, als eine Thalbergische Phantasie. — Außer dem perlenden Anschlag ist der gesangliche am wichtigsten.

Der gesangliche Anschlag muß seinen Hauch vielen Elementen ertheilen, die scheinbar nichts Liedartiges haben. Oft ist es ein Ton im bunten Durcheinander der Passagen, der einen singenden Anklang erweckt und das äußerlich nur Reizende in die Sphäre der Innerlichkeit erhebt. — Seine reinste Farbe zeigt dieser Anschlag in liedartig, dem Vocalen nach gebildeten Compositionen, z. B. in Mendelssohn's Liedern ohne Worte, Henselt's Nocturne la Fontaine, Liszt's Ave Maria, Th. Kullak's au bord du ruisseau; in Themen, Volksliedern, in einfachen Melodien, in Uebertragungen gesungener Gedanken. Für wahrhafte geistige Tonfarbe reichen die im mechanischen Theile gegebenen Regeln, behufs der Darstellung hochpoetischer Gedanken, allerdings nur zum Theil aus. Das dort beschriebene Wesen des Fingerdruckes ist zwar ein charakteristisches Merkmal alles Klaviergesanges; verbunden muß es aber sein mit dem tief innerlichsten Verständniß der Kantilenen. — Marx hat Recht, wenn er sagt, daß für solche Anforderungen die mechanische Schulung nicht ausreicht. Wer nicht liebevoll und warm für den Gesang, den er vorträgt, ergriffen ist, wird trotz aller Kraft und Feinheit der Fingerspitze die geistige Tonfarbe nicht erreichen, die den wahrhaft künstlerischen Vortrag charakterisiren muß. Wer z. B. das Finale der E-moll-Sonate Op. 90. von Beethoven richtig vortragen will, muß von dessen Zartheit und Innigkeit so durchdrungen sein, wie es die Seele des schaffenden Künstlers war. Wo die Innerlichkeit geistig erwärmt ist, da erst zeigt die Tüchtigkeit einer guten mechanischen Schule ihren Nutzen. Der Gesang ist das wichtigste Element nächst dem Perlenreize der Passagen. Den Anforderungen des letzteren in allen Stadien genügt aber die bloße Mechanik mehr als dem Gesange. — Der letztere ist die Seele in dem Gerüst des sinnlich schönen Tonkörpers, und aller Glanz, oder aller kühler Verstandsgeist, der aus seinem Auge hervorblicken mag, kann der Darstellung den Zauber nicht verleihen, den der seelische Geist des Gesanges über die letztere haucht. —

Es ist aber, wie wir sehen, nicht immer der Druck der Finger-

spitze allein, welcher singt; ein leises unmerkliches Rallentando kann dem feinsten Ton den genannten Reiz verleihen. In der Mehrzahl der Fälle freilich wird das Vorwalten des Fingerdrucks den Ausschlag geben, besonders wo aus metrischen Gründen kein Rallentando zulässig ist.

Beim Einstudiren gesangvoller Sachen muß jeder Ton wohl erwogen werden; der Schüler muß oft unendlich viele Versuche im Abwägen des Druckes machen, bevor er nur für einen einzigen entscheidenden Ton das richtige Maaß trifft. Das singende g im Finale der C-dur-Sonate (Op. 53.) kann allerdings in moderner Weise durch einen festen Druck tragend gemacht werden. Weich hinschwebend, wie milder Aetherhauch, kann es aber nur durch eine Beseelung des Fingernervs werden, die sich nicht auf mechanischem Wege allein erreichen läßt. Die realistische Anschauung mag allerdings Alles, also auch solche Nüancirungen durch Mechanik begründen; es ist aber schwer; auch schließt diese Ansicht die unendliche Sorgfalt und Genauigkeit des Studirens einzelner Tonfarben, die wir zur unerläßlichen Regel erheben, nicht aus.

Aehnliches läßt sich z. B. von dem Mittelsatze der F-moll-Sonate Op. 57. von Beethoven sagen. Die Melodie soll singen, aber in leiser Erschöpfung, eintönig halb getheilt zwischen einer andachtvollen und einer weltmüden Tonfarbe. — Und der Baß soll auch einen sonoren gesangähnlichen Hintergrund dazu abgeben. Das Ganze soll im mattesten Dunkel gehalten sein — und so leise es auch klingt — doch immer *singen*. Für Baß und Oberstimme das richtige Verhältniß, und in diesem das richtige Maaß für den Einzelton zu finden, bedarf unendlich vieler Versuche, einer sich immer mehr in den innersten Geist des Tonzaubers vertiefenden Kritik, die nicht blos musikalischer, sondern auch poetischer Natur sein muß. — Die bloße Mechanik thut es nicht, sie ist nur der *erste* Schritt; die *geistige* Tonfarbe ist die höhere, die ferner liegende, selbst manchem Virtuosen ewig fern gebliebene Aufgabe.

Untermischt sich ein singendes Stück mit perlenden Coloraturen, so vereinigen sich die beiden schönsten Reize des Klavierspiels. Beide gehen zwar von einem verschiedenen mechanischen Prinzipe aus, müssen aber doch behufs der höheren Einheit sich zu ein und derselben geistigen Klangfarbe verbinden. Das Singende wird die Heftigkeit des Markirens sehr zu mildern haben, wo es in die flüssige Ornamentik der Läufe übergeht. Ein Zauber von Weichheit, Flüssigkeit, Zartheit und Innigkeit wird dem stärksten wie dem zartesten Ausdrucke innewohnen müssen. Die Hummelschen Adagios sind hier die besten Studien.

Der moderne Gesang nimmt den Glanz der muskulöseren Fähig-

keiten mehr in Anspruch. Hier ist der Brillanz der feinere Tonsinn ein wenig zu opfern; hier heißt es *Markiren*. Es darf aber doch nicht unbeachtet bleiben, daß der geistigere Spieler auch hier eine Menge von Unterschieden im Vortrage bemerklich machen wird, die der im Mechanischen allein Glänzende übersieht. Man hört oft Spieler, die mit Stoßen oder Schlagen der Tasten allen Anforderungen genügt zu haben glauben. — Dies kann immer nur in Einzelmomenten den Ausschlag geben, wo alle Kraft aufgeboten werden muß.

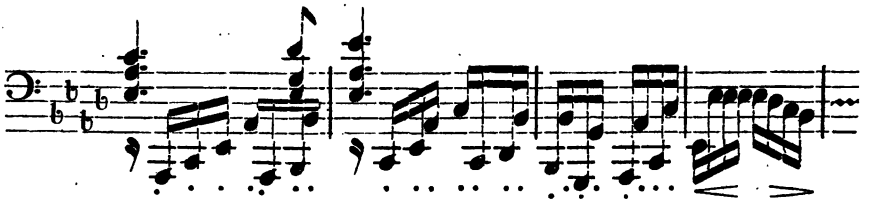
Wird eine *singende* Stimme in derselben Hand mit einer *anderen* begleitet, so soll nach Thalbergs Angabe im Arpeggiren der mit der Singenote sich bildenden Doppelgriffe das Mittel liegen, um dem Gesange den erforderlichen Nachdruck zu geben. Es ist nicht zu leugnen, daß auf diese Weise die Melodie besser markirt werden kann. Jedenfalls ist aber die Uebung nicht zu umgehen, bei *gleichzeitigem* Anschlage zweier oder mehrerer Noten die Singenote zu betonen. Abgesehen von der Nützlichkeit solcher Studie, wird auch die durch fortwährendes Arpeggiren eines längeren Satzes mit Singenoten entstehende Monotonie gemildert. Die letztere wäre z. B. beim ersten Theile der Cis-moll-Sonate von Beethoven unvermeidlich, wollte der Spieler jedes Mal den Gesang nach der Begleitung anschlagen.

Am besten ist hier das Arpeggiren nur den bedeutsameren Stellen vorzubehalten. Der Mittelsatz der Sonate pathetique Op. 13. würde eine treffliche Studie in dem hier gemeinten Sinne abgeben.

Der Gesang ist endlich keineswegs blos in gebundenen Noten auszudrücken. Es giebt eine Menge feinster Staccatostellen, die durchaus melodiös wirken sollen. In solchem Falle muß der Fingerdruck neben den sonst nothwendigen charakteristischen Kennzeichen der hier üblichen Mechanik, gleichfalls angewendet werden, was bei leiser Tongebung eine feine Fingerspitze erfordert. Der Mittelsatz der Beethovenschen Sonate in G-dur Op. 14. giebt den ganzen ersten Theil des Themas staccato, und zwar mit ganz feiner leiser Tonbildung. So sehr aber auch der ganze Anschlag piano gehalten wird, muß doch der obere Ton jedes Accordes gesanglich ein wenig vor den übrigen Intervallen heraustreten. — Auch Passagen in feinem Staccato verlangen hie und da einen gesanglichen Hauch.

Was nun die Staccatoarten in ihrer Besonderheit betrifft, so läßt sich freilich nicht allgemeingültig bestimmen, welchen dieser feinen Klangreize der geschmackvolle Spieler für die jedesmalige Stelle anzuwenden hat. Nur das Eine steht außer Zweifel, daß für die größte Tongebung

das Staccato mit dem Arme, für die leiseste das mit der Fingerspitze am geeignetsten sein wird. Die feineren Staccatostellen sind aber in vielen Fällen mit dem Handgelenk, mit dem Fingergelenk, oder mit Combinationen dieser Gelenke auch recht wohl zu erreichen, ja bei schnellerem Passagenflusse sogar besser auszuführen als mit der Fingerspitze allein. Besonders combinirt sich das Handgelenk sehr glücklich mit dem Fingerspitzenstaccato, auch wohl der Wurf des ganzen Fingers mit der Fingerspitze. Oktavenstaccato erhält das Handgelenk. Die Hauptsache ist bei allen Arten die vollendete Weichheit der Mechanik, die bei allen Stärkegraden ihre Elasticität bewahrt. Geht bei sonst einheitlichem Passagenflusse einmal eine Art in die andere über, so muß die Klangegalität erhalten bleiben. — In folgender Stelle aus Beethovens Op. 31. (Es-dur-Sonate) wird vorwiegend die Fingerspitze mit dem ganzen Finger das Staccato ausführen; bei dem wiederholten es hingegen das Handgelenk verwendet werden. Im Klange darf aber — das Crescendo abgerechnet — keine Ungleichheit der Tonbildung bemerklich sein.



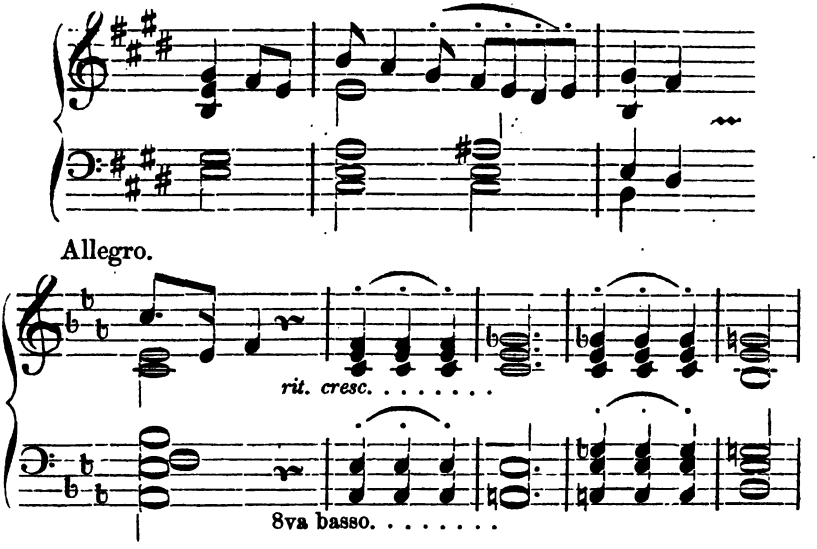
Gleiches gilt von der Serenadenstelle aus Thalbergs Don Juan-Phantasie Op. 42., in welcher die Einleitung und das Thema ein Handgelenkstaccato, die erste Variation hingegen, welche in ein und derselben Hand Melodie und Begleitung giebt, die letztere nur mit dem Staccato des ganzen Fingers ausführen kann.

Betreffs der anderen Anschlagsfarben ist im mechanischen Theile das Nothwendige gesagt. Das Carezzando mit dem Streicheln der Taste wird vorwiegend weich sentimentalen Stellen zukommen; es dürfte sich kaum bei Beethoven ein geeignetes Beispiel für solchen Anschlag nachweisen lassen. Es liegt zu viel sinnlicher Reiz darin. Von guten Componisten würden Mendelssohn allenfalls und Chopin Anwendung davon machen können. Jener in so manchem fein duftigen Liede ohne Worte, z. B. im Frühlingsliede; dieser im Gesange einiger Notturnos, die sich dem Materiellen zu entziehen und dem Aether entgegenzuschweben scheinen. Im Ganzen wird es nur vorübergehend eintreten. Durchgeführt paßt es sich nur in den übersentimentalen Gedanken der

blasirteren und gehaltloseren Modernität, obwohl ihm, wie bemerkt, sinnlicher Reiz nicht abzusprechen ist.

Das getragene Halbstaccato ist eine Anschlagsfarbe von bedeutsamer Wirkung. Im feinsten Piano wie im stärksten Klange ertheilt es den Tönen eine eigenthümliche Wichtigkeit, eine nachdrückliche Declamation, die durch ihre Symbolik schon und durch das Trennen zusammengehöriger Tonreihen den Einzelelementen Bedeutung ertheilt.

Wir stellen zwei Beispiele zusammen. Das eine von Mendelssohn im dritten Liede ohne Worte (II. Heft) verwendet diesen Anschlag im Sinne zartesten Liebreizes; das andere aus der Es-dur-Sonate von Beethoven Op. 31. in inhaltsschwerer Bedeutung:

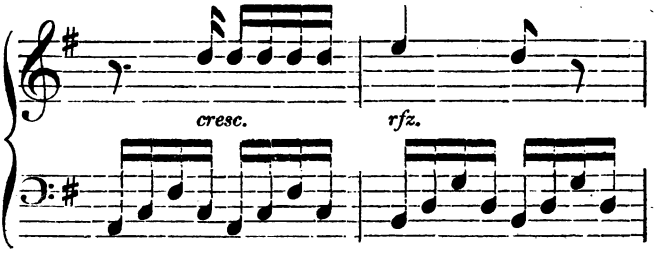


Ueber alle Anschlagsfarben ist im Allgemeinen Folgendes noch festzustellen. — Zweck um ihrer selbst willen können sie 1) nur in Etüden sein, welche der Bildung halber gespielt werden; 2) in derjenigen Gattung von Musik, welche nicht den psychischen, sondern den sinnlichen Inhalt zu ihrer Aufgabe macht. Wo das Gehör sich also weniger denkend und sich vertiefend ergötzen will, muß der Spieler die rein mechanische Eleganz vorwiegen lassen. Die durch Thalberg eingeführte Salonliteratur, besonders seine eigenen Werke aber, wechseln mit diesen Klangfarben der sinnlichen Mannigfaltigkeit halber. — Die ältere Salonmusik kennt diese Reizfülle nicht — ihr gegenüber muß die neuere geschätzt werden.

Zweck um eines höheren Inhaltes willen zu sein, ist aller-

dings die edlere Bestimmung der Anschlagsfarben. Es ist aber dringend zu warnen, in der Auffassung das sinnlich Schöne der letzteren zuerst in der Phantasie Platz nehmen zu lassen. Die Bedeutung der Töne, das echt musikalische Denken muß den Sinn beschäftigen, und in zweiter Linie mag da die Geschmeidigkeit der modernen Handbildung mit allen ihren Vortheilen zur Verfügung stehen. Der sinnliche Reiz wird in seiner ganzen Fülle zur Anwendung kommen — aber wo die Auffassung nicht von der innersten Erwärmung am Inhalt ausgeht, wird solch mechanisches Material geradezu Schaden bringen können.

Wer Beethovens G-dur-Sonate Op. 14 spielt und bei der Oberstimme folgender Stelle



nur an den Handgelenkanschlag denkt, nicht aber die zarte jungfräuliche Innigkeit dieser bittenden fünf Noten d empfindet, wird dem Klange nicht den richtigen Charakter ertheilen. Der Geist muß vorangehen; in seinem Dienste gereicht die moderne Schulung zum Segen; wo er aber durch das vorwiegende Interesse für die letztere verloren gegangen ist, hat sie Schaden gebracht.

Gleiches gilt z. B. von den letzten beiden Accorden der ersten Passage des Thema's im Finalsatze der Cis-moll-Sonate. Wer da bloß an den Armanschlag denkt, und nicht von einem poetischen Bilde ausgeht, etwa von einer Wogenmasse, die, immer mächtiger gegen einen Felsen heranrollend, sich an ihm zersplittern muß, der weiß nichts von der Aufgabe künstlerischer Auffassung. —

Reiner, übersinnlicher Gedanke ist die Musik nicht, — die Materialität ist ihr nicht wegzuleugnen — aber es ist ein Unterschied, ob der Glanz dieser Materialität bloß deren formelle Umrisse leuchten läßt, oder ob er in seinem Lichtkreise Gestaltungen höherer Sphären erkennen läßt. Nur der elementare Schüler, oder der elementare Virtuose (es giebt auch solche) hat bei Allem die mechanische Schulung zum ersten und letzten Gedanken gemacht. Dieser Standpunkt kennzeichnet die

Schülerhaftigkeit im ächten Sinne; ihn zu überwinden muß das höchste Streben des Lernenden sein.

Die Anwendung der Pedale ist noch zu besprechen. Durch sie erfahren die Anschlagsfarben noch erhebliche Modificationen. Ihre Theorie ist bei der Beschränkung ihrer Zahl auf 2 heut zu Tage einfacher, als ehedem, wo es 4—6 gab.

Das Hauptpedal, schlechtweg Pedal genannt, hebt die Dämpfung von den Saiten, das andere, die Verschiebung, rückt die Tastatur ein wenig seitwärts, damit der Hammer nur zwei, bei manchen Instrumenten nur eine Saite berührt. — Das erste steigert den Klang, das zweite mildert ihn.

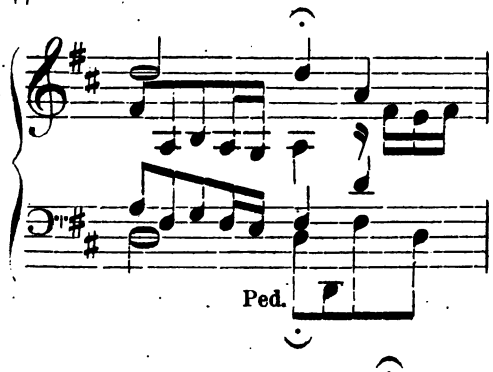
Das erste Pedal wird gemeiniglich als das wichtigere angesehen. Dies beruht auf einem Irrthum, und ist der Gebrauch mancher Instrumentenbauer, Pianinos und Tafelpianos (die allerdings schwer eine Verschiebung gestatten) nur mit einem Pedale zu versehen, zu tadeln. Die Verschiebung hat gleichen Werth, denn auf ihr beruhen eine Menge großer Feinheiten; dem Lernenden müssen dieselben leider da versagt bleiben, wo er nur ein Pedal zur Verfügung hat. —

Wir besprechen zuerst das Pedal, das schlechthin so bezeichnet wird. Es wird in vier Fällen angewendet: 1) um Töne zu verbinden, 2) um die Zahl klingender Noten zu vermehren, 3) um die Kraft des Klanges zu steigern, 4) um die Poesie der ganzen Schattirung zu fördern.

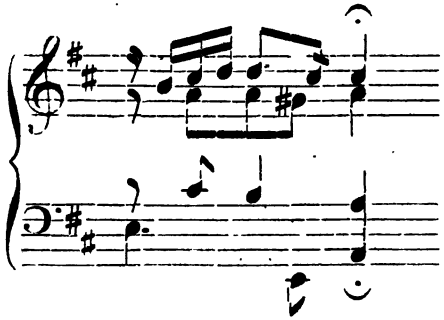
1) Oft kann die Hand Töne, die zu einer Stimme gehören, nicht verbinden, indem sie für andere beschäftigt ist. Dieser Fall ereignet sich vorzugsweise bei der weitgriffigen und vollstimmigen Schreibweise der Modernität, läßt sich aber auch in älteren Compositionen, selbst bei Bach, nachweisen. Es kommt natürlich auf die Spannweite der Hand viel an. Die eine wird das Pedal entbehren können, wo die andere, kleinere, darauf hingewiesen ist. Der Fuß bedarf auch einer gewissen Technik im präcisen Niederdrücken und Loslassen des Pedales. Die Dauer des durch das Pedal weiter klingenden Tones muß haarscharf abgemessen werden. Oft wird das Andrücken desselben nur einen Moment erfordern. Dies ist besonders auf Baßtöne anwendbar, die oft die linke Hand zu Spannungen nöthigen, denen sie nicht gewachsen ist. In der modernen Schreibweise, wo das Ohr eine Cantilene verfolgen soll, die mit größeren Passagen umwebt wird, ist die Verbindung einer solchen oft gar nicht anders zu

ermöglichen als durch fortwährenden Gebrauch des Pedals. Die Literatur aller Paraphrasen und Phantasien über gegebene Melodien ist hier vor Allem namhaft zu machen. Thalbergs Don Juan-Phantasie Op. 42. verlangt fast von Anfang bis zu Ende Pedal. — Regel ist hier die genaue Ablösung desselben bei jedem neuen Eintritt einer Harmonie, und ist die Stimmverbindung der Cantilene meist so angelegt, daß das dazu nöthige Pedal zwei Aufgaben zugleich erfüllt, nämlich außer der hier in Rede stehenden Verbindung auch zugleich die Häufung klingender Töne; ein Fall, der in Nr. 2 gesondert betrachtet wird.

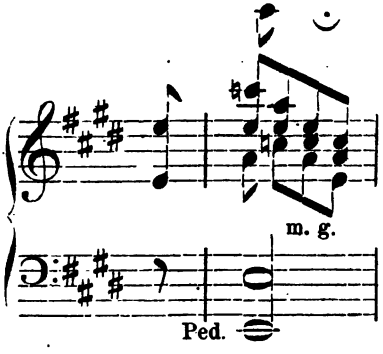
Beispiele:



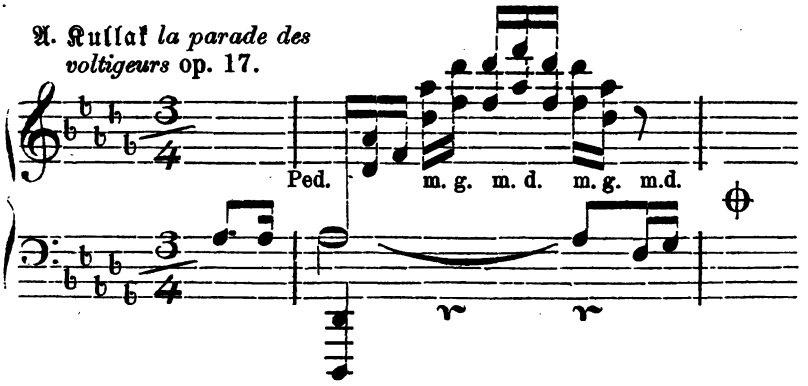
Bach.



Bach (Marx Auswahl Nr. 8).

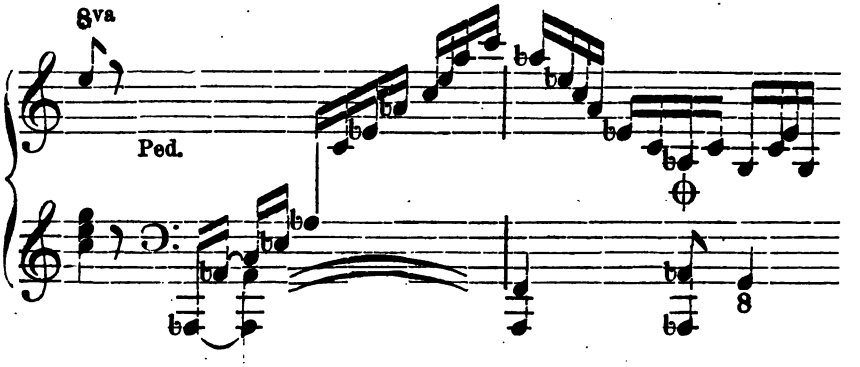


Henselt Op. 1.

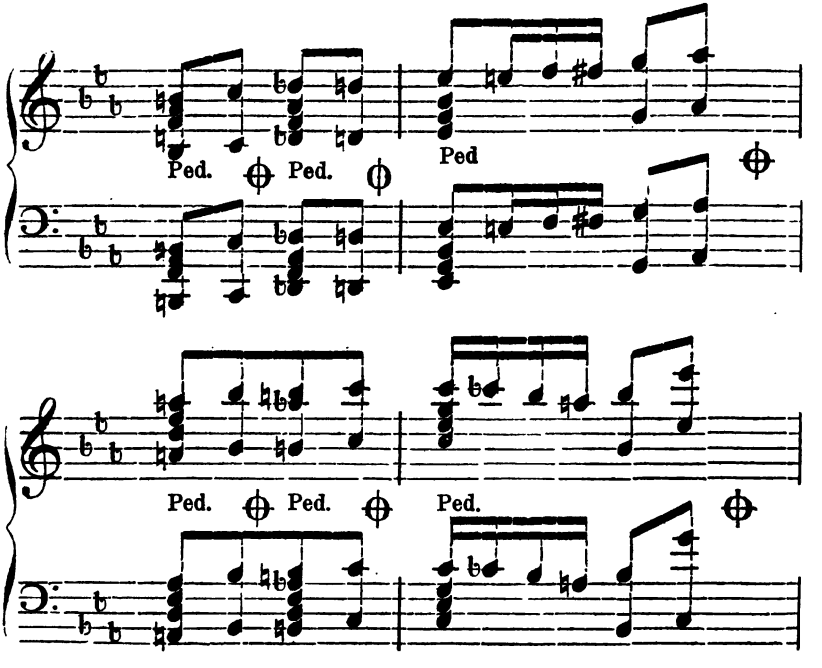


2 Der zweite Fall betrifft jene harmonischen Figuren, die im Baß in größerer oder geringerer Ausbreitung Begleitung zu einer über ihnen stehenden Melodie sind. Das Pedal hat hier den Zweck, Töne zu verbinden, wie in der vorigen Nummer; nur ist die Verbindung derselben nicht deshalb erforderlich, weil sie in melodiöser oder declamatorischer Aufeinanderfolge zu einander gehören, sondern weil sie durch Vollständigkeit derselben Harmonie den Wohlklang fördern. Das Pedal vermittelt hier also mehr einen äußerlich sinnlichen Reiz als Klarheit verständigen Inhaltes. Besonders ist es der tiefe Baßton, dessen Weiterklingen den harmonischen Reiz erhöht, und mit dessen Wechsel auch eine Erneuerung im Andrücken des Pedals eintreten muß. — Wenn durchgehende Noten, scalenartige Stellen u. dergl. sich zwischen die harmonischen Figuren legen, wird das Pedal unterbrochen. Ist die Zahl solcher Noten nicht bedeutend genug, um die Harmonie zu stören, so kann das Pedal auch beibehalten werden. Das Ohr muß hier entscheiden. Je höher die Begleitung liegt, um so eher verträgt sie accordfremde Töne.

Es bedarf kaum der Beispiele. Jedes erste Lied ohne Worte in den sechs Heften von Mendelssohn liefert ein solches. Die moderne Schule ist überreich daran. — Es werden aber auch Passagen, die nicht Begleitung sind, wenn sie harmonisch liegen, der Brillanz halber mit dem Pedale gespielt, wie z. B. folgende Stelle aus Hummels A-moll-Concert S. 11:

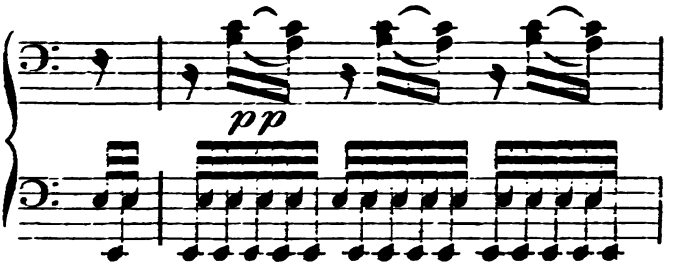


3) Die Klangverstärkung ist ein wesentlicher Bestimmungsgrund für die Anwendung des Pedales. Die Brillanz wird so recht eigentlich durch dasselbe gefördert, und könnte auch schon das eben angeführte Beispiel von Hummel zu dieser Nummer gezählt werden. Dabei können oft durchgehende, accordfremde Noten in Fülle vorkommen. Das wirre Durcheinander der Töne macht auf Momente einen anregenden oder aufregenden Effekt, welcher berechtigt ist, sei es aus äußeren sinnlichen oder innerlich malerischen, poetischen Ursachen. — Für den ersten Fall giebt Liszt im Galop chromatique folgendes Beispiel:



Für den zweiten Fall liefern Sturm, Donner, Glocken- und Meeres-Anklänge, oder Scenen träumerischen unklaren Summens und Schwirrens zahlreiche Beispiele, wie z. B. der chromatische Gang im Thema der Lore-Ley auf der ersten und zweiten Seite gegen Ende vom Verfasser, Op. 2, wo der Strudel dargestellt wird, der Schiffer und Kahn verschlingt, Donnerscenen von Liszt, Hummel, Gewitterscenen von Steibelt, die genugsam bekannt sind. Das Traumesgewirr findet sich in Robert Schumanns poetischen Bildern häufig, und bedarf des Pedales.

4) Hiermit sind wir dem vierten Falle bereits nahe getreten. — Das Pedal hat die Eigenthümlichkeit, dem Klange etwas Verschwebendes mitzutheilen. Der einzelne Ton, mit Pedal gespielt, klingt anders als ohne Pedal. Indem er die Sympathie der anderen Saiten wach ruft, erklingt mit seinem Anschlage zugleich jene unbestimmte Vielheit mitsummender Laute, die aus dem Aether gekommen zu sein scheinen, da sie kein eigentlicher Anschlag hervorgerufen hat. Dieses chaotische leise Mitsummen hüllt den Ton in die geheimnißvolle Wolke einer gewissen Unklarheit, welche, wofern sie sanft genug bleibt, um das harmonische Gefühl nicht zu verletzen, die Phantasie und das Gefühl anregen. Das Unklare ist ein Hauptreizmittel des letzteren. — Bei Baßtönen wird von dieser Wirkung allerdings ein mäßigerer Gebrauch zu machen sein als von hohen. Doch bildet ein äußerst leises piano einen eigenthümlichen Farbeneffekt, der weder tiefen noch hohen Regionen abzuleugnen ist, auch wenn Töne der verschiedensten Harmonie durch einander klingen. — Das vorhin erwähnte Murmeln des Donners ist im piano gerade am besten erreichbar, und von poetischerer Wirkung als ein lautes Losbrechen. — Im Diskant können Accorde von selbst chromatischem Charakter — wenn sie recht zart gehalten sind, auf ein Pedal kommen. Sie erinnern an Aeolsharfen. — Orgel- und Glockenklänge liegen besonders in der Wirkung des Basses. — Aber es sind keineswegs diese bestimmten instrumentalen Reminiscenzen allein, welche in Anregung kommen; auch das in jenen zu Grunde liegende Element ist von ursprünglicherer Natur, und ist in der Reizempfänglichkeit des Gefühles für das Sonore, Ungewöhnliche, Vieldeutige, in gewissem Sinne Unklare, durch seine Ungewöhnlichkeit an gespenstische oder feenhafte Regionen Erinnernde zu suchen. — So wirkt z. B. das tiefe Fis im Anfange des Impromptu von Chopin Op. 36.; ein besseres Beispiel noch ist jene Tremolostelle in dem Finalsatze der Sonate Op. 111. von Beethoven, von folgendem Takte an:



Aus dunklem, durch ſeine Eintönigkeit melancholiſchem Hintergrunde, tauchen zerriſſen einzelne Laute wie unſtäte Viſionen auf; das Ganze iſt ſo verſchwommen, ſo phantaſtiſch, ſo dem beſtimmt Sinnlichen entrückt, daß es das Gefühl unwillkührlich in überirdiſche Sphären führt. Auf dieſe acht Takte folgt nun im höchſten Diskant ein ähnliches Flüſtern und Liſpeln, wie Antwort von Geiſterhauch. — An ſolchen Stellen iſt das Pedal, der poetiſchen Malerei halber, an ſeinem Orte. Ein ähnliches Beiſpiel findet ſich in der Bagatelle Nr. 4. des dritten Heftes Op. 126. von Beethoven gegen Ende des Mitteltheiles in H-dur. Die letzten dreizehn Takte erhalten das Pedal; ein und derſelbe Baß geht durch alle dieſe Takte hindurch, die rechte Hand ſpielt eine immer ſchwächer werdende Figur. Das Ganze muß verſchwimmen — es gleicht einem Traumbilde, welches die Seele über Haide und Wald bei einer idylliſchen Scene vorbeiziehen läßt, in welcher Reminiscenzen von Dudelſack und Pfeife auftauchen — das Ganze verfliegt — es war eine Jugenderinnerung — der darauf folgende Theil in H-moll athmet einen gebrochenen Humor.

Im Allgemeinen iſt noch über das Pedal zu bemerken, daß ſeine Anwendung jetzt — und dies mit Recht — ſparſamer vorkommt als in jener Zeit des Thalbergianismus, wo ganze Compoſitionen auf ſeiner Wirkung beruhten. Chopin nimmt es ohne Frage zu häufig. Beethoven ſoll es ſehr geliebt haben; ſeine C-dur-Sonate Op. 53. im letzten Theile iſt weſentlich darauf berechnet und für daſſelbe componirt worden. — Das Aeſthetiſche iſt aber über das Hiſtoriſche zu ſtellen, und auch für Beethovens Compoſitionen iſt im Ganzen ein nur ſparſamer Gebrauch des Pedals zu empfehlen. In der Cis-moll-, F-moll-, D-moll-Sonate dürfte es noch die häufigſte Anwendung erfahren.

Das Pedal zieht einen wolkenhaften Schleier von tiefer romantiſcher Dämmerweite über das Tonbild. Dieſe Wirkung iſt aber um ſo ſicherer, wenn es nicht gemißbraucht wird. Der Geſang klingt mit Pedal mächtiger, ſchwebender — für ihn dürfte es noch am häufigſten an-

zuwenden sein; doch hat der Gesang ohne Pedal — wofern die Spannkraft der Hand dasselbe entbehrlich macht — durch seine Reinheit und Klarheit auch bestimmten Reiz. Jedes am geeigneten Orte hat seinen Werth.

Wir gehen zum zweiten Pedal, zur Verschiebung, über. — Ihr Hauptzweck ist die Bildung des leisesten Piano. Zwar wird auch die Qualität des gewöhnlichen Klaviertons bei den meisten Instrumenten in eine weichere, harfenähnliche Farbe verwandelt, doch ist dies nicht überall der Fall, und der genannte Zweck ist der hauptsächliche. Czerny sagt zwar mit Recht, daß ein leises Spiel ohne Hülfe der Verschiebung ehrenwerther sei, und muß hier vor allen Dingen auf die Bildung eines solchen — wie auch früher bereits geschah — gedrungen werden. Für den Vortrag bleibt indeß für viele Fälle der Vortheil der Verschiebung unbezweifelt; es würde sich bei leisestem Spiele guter Mechanik doch nie der Schmelz erreichen lassen, den eben dasselbe Spiel mit Hülfe der Verschiebung gewönne.

Das in Rede stehende Pedal wird in zwiefacher Weise angewendet, entweder mit dem andern zugleich — oder allein.

Für sich allein macht es den Ton ungemein pikant, zart — ein wenig trocken — bei diesen Eigenschaften aber, wie bemerkt, auch in der Qualität weicher als den gewöhnlichen Klavierton. Einestheils wird also der bloß sinnliche Reiz der Abwechselung gestatten, gewisse Stellen — stärkeren gegenüber — in dieser Farbe zu geben. Bei zwei- und mehrmaliger Wiederholung derselben oder ähnlicher Figuren, beim leisesten Ausathmen des Decrescendo, auch des Rallentando, kann die Verschiebung zur Abwechselung, sowie zur Abschwächnng des gewöhnlichen Pianissimo noch hinzugenommen werden. Das bloß Sinnliche wird fast immer in das Innerliche umschlagen, denn ein Piano, wie es in der genannten Weise erreicht wird, ruft allemal die Phantasie zu Ausschweifungen in ein ätherisches Reich. — Ein feiner Sinn wird aber doch den äußeren Effekt vom innerlichen unterscheiden.

Dreyschock hatte den feinsten Hauch des Piano mit und ohne Verschiebung in Berlin in seinen Concerten (Winter 1860) zur Darstellung gebracht. Längere Zeit schon in der neueren Virtuosität — dem früheren Produziren der Kraft gegenüber — in Aufnahme gekommen, hat die in Rede stehende Klangfarbe bei dem genannten Virtuosen ihren feinsten Duft erreicht. Und doch war dieser neue Effekt unter seinen Händen nicht immer ein Vortragsmittel der höchsten künstlerischen Art, es wurde in der Mehrzahl der Fälle nur im Prinzipe der sinnlichen Schönheit

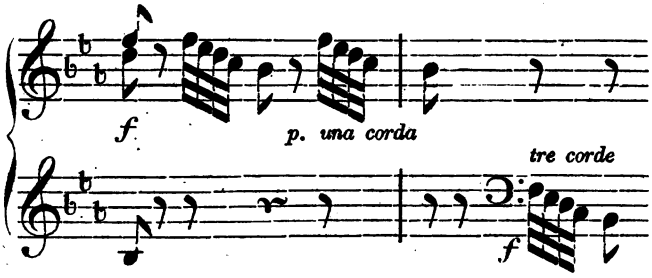
verwendet. So wurde z. B. beim Vortrage des Beethovenschen Es-dur- und C-moll-Concertes das zweite Thema bereits beim ersten Eintritt in diesem verduftenden Piano gegeben. Sinnlich verfehlte der bis dahin nie gehörte Wohlklang dieses Anschlags keineswegs seine Wirkung, geistig war er jedoch nicht begründet, er hätte eher bei der Wiederkehr desselben Gedankens in Anwendung kommen können. Ueberhaupt ist es bei Beethoven fraglich, ob solch ein Piano motivirt ist; die Compositionen dieses Meisters eignen sich nicht wohl für diese Sentimentalität der Tonfarbe; wenigstens bedürfen sie nicht der Unterstützung durch solche Reizmittel, ihr Geist ruht in der Spannung, den die Entwickelung der Gedanken giebt, viel zu sehr, als daß der Effekt für den Einzelmoment in dieser Weise hervorzusuchen wäre. Die Mendelssohn'schen Ideen, die im Vergleich hiermit eine bereits verdünnte Inhaltlichkeit besitzen, würden die Verschiebung schon eher anwenden können. — Beethoven macht nur *zuweilen* aus dem zweiten Grunde, der in der poetischen Inhaltlichkeit beruht, die Verschiebung zulässig, sowie denn auch eine wohl begründete Absicht auf Mannigfaltigkeit, sich der letzteren mit Recht bedienen kann. Solchen allgemeinen ästhetischen Regeln entzieht sich keine Musik und kein Componist.

Nimmt die Verschiebung das andere Pedal mit hinzu, so wird das an sich Feine, Pikante mit jenem Hauche noch umschleiert, der die scharfen Gränzen des Tonumrisses ein wenig verwischt. Es kommt wieder eine andere Klangfarbe zur Erscheinung, die ein wenig romantisch sentimentaler ist als die vorige. Die feinen Linien verzittern und verschwimmen. Auch dieser Reiz hat seinen poetischen wie sinnlichen Werth. Er wird meist ganz eben da Berechtigung haben, wo sie der vorigen zuerkannt wurde; es kommt nur auf den Totalgeist des Werkes oder auf die Auffassung an, die, vorausgesetzt, daß sie der Einheit nicht entbehrt, zu beiden Weisen oft gleiches Recht hat. — Am häufigsten kommen beide Pedale vereinigt bei harmonischen Begleitungsfiguren im Basse vor, zu denen die Oberstimme eine Melodie giebt. Hier ist der *sinnliche Wohllaut* der Bestimmungsgrund; solche Bässe haben etwas in seiner Weichheit und Zartheit sehr Ueppiges und Schwelgerisches. Es fehlt aber auch nicht an ächt poetischen, malerischen Bestimmungsgründen. Leises, Verschwimmendes — vereint mit der weichen Tonbeschaffenheit — giebt immer einen duftigen Hauch, macht das Melancholische noch brütender, innerlicher, das Heitere lieblicher, das an sich Zarte ätherischer. — Der Reiz der Verschiebung *allein* wird im Ganzen aber doch die Mehrzahl der Berechtigungen für sich haben.

Die Vereinigung beider Pedale ist ein wohlfeileres Vortragsmittel,

da es in der Modernität durch die Häufigkeit des eben genannten Falles kaum noch das Nachdenken des Spielers herausfordert und fast ins Triviale umschlägt. Soll die Verschiebung allein richtig wirken, so wird der Spieler schon mehr denken müssen. — Er wird für Einförmigkeit einen stets wachen Sinn haben und, wo er sie entdeckt, für ein milderndes Aushilfemittel bedacht sein müssen. Da ereignet es sich oft, daß auch die Verschiebung nur momentan anzuwenden ist, ganz wie das Pedal. Oft wird ein leises kurzes Andrücken derselben einen feinen Hauch von Abwechselung in eine gleichmäßige Stelle bringen, zuweilen wird sie nur 2—3 Noten anders zu färben haben. Wir bringen hiezu sogleich zwei Beispiele.

In der hier ihres feinen Vortrags wegen so oft citirten erster Bagatelle von Beethoven kommt folgende Stelle vor:



Dieselbe ist in der so gegebenen Wiederkehr derselben Figur monoton; erhält die zweite Figur die Verschiebung, so erhält sie den Reiz der Abwechselung. Die Phantasie zaubert aus der Fülle ihrer Vorstellungen sogleich ein Echo, oder eine Antwort, eine dialektische Beziehung zweier sich verständigenden Stimmen, in den Inhalt dieser Stelle.

Ein anderes Beispiel ist am Ende des ersten Themas der C-moll-Sonate Op. 10. Hier kommt dreimal dieselbe Figur vor; Beethoven will sie zwar ebenso oft stark haben. Früher angegebenen Gesetzen zufolge kann aber auch ein Decrescendo eintreten. Indem wir uns zu dieser noch feineren Vortragsweise hinneigen, würde die Stelle so zu spielen sein:

Beim Decrescendo iſt der Uebergang in die Verſchiebung geſchickt zu machen, nämlich ſo, daß die letzten Töne der Paſſage ohne Verſchiebung piano genommen werden, der Eintritt in die Verſchiebung aber ein wenig ſtärker, ſo daß die erſten Töne in dieſem Pedal den letzten des vorhergehenden Regiſters etwa noch gleich klingen und allmählig erſt zum leiſeſten Klange abgeſchwächt werden. — In ſolchem Uebergehen war Dreyſchock meiſterhaft geſchickt. Viele andere Virtuoſen nehmen die Verſchiebung in ſolchen Fällen ſo plötzlich, daß ſie nichts als den trivialen Effekt damit erreichen.

Ein ſchönes Beiſpiel in der Abſtufung der Pianos unter einander gab Dreyſchock in dem Laufe des Trios zum Scherzo des Beethovenſchen C-moll-Trios Op. 1. Dieſen Lauf ſpielte der genannte Meiſter erſt ohne Verſchiebung in leiſem, hingehauchten piano, hierauf mit der letzteren in einer ſo ätheriſch zarten Klangfarbe, wie man ſie dem Klavier nicht zugetraut hätte.

Stücke von poetiſcher Malerei, wie z. B. der Abendwind von Th. Kullak, die Einleitung zur elften ungariſchen Rhapſodie von Liſzt, vertragen die Vereinigung beider Pedale, ebenſo die nach der oben citirten Stelle aus Beethoven Op. 111 eintretende hinflüſternde Discantpaſſage. — Eine lichte Geiſterregion antwortet einer dunklen.

In andern Fällen iſt die Verſchiebung nicht gerade nothwendig, ihre Anwendung kann aber auch nicht getadelt werden; dahin gehört ſo manche der Liſztſchen zarten perlenden Paſſagen (z. B. in au bord d'une source); auch folgende Stelle aus Beethovens Es-dur-Sonate Op. 31. kann ſo vorgetragen werden.

Compoſitionen, die über *eine* Figur gearbeitet ſind, werden als Abwechſelungsmittel ſtellenweiſe die Verſchiebung benutzen dürfen und iſt zuweilen ſelbſt ein plötzliches Uebergehen in das leiſeſte piano von guter und maleriſcher Wirkung, wie z. B. auf der dritten Reihe S. 6 in des Verfaſſers Etüde Lore-Ley Op. 2.

In der Benutzung der Pedale liegt, wenn ſie geſchickt geſchieht, ein weſentliches Mittel, den Klavierton zu modificiren, und muß hier noch einmal Dreyſchock's, als eines meiſterhaften Vorbildes, gedacht werden. — Bemerkenswerth iſt, wie derſelbe dem Geſange einen Ausdruck voll

großer Klangschönheit, in einer von der bisherigen Manier abweichenden Weise, dadurch zu ertheilen wußte, daß er die mit der Federkraft des Fingers (wie er sich ausdrückte), und mit dem Handgelenk zugleich angeschlagene Singnote nicht sogleich mit dem Dämpferpedale unterstützte, sondern das letztere einen Moment *nach* dem Anschlage erst andrückte. Hierdurch wurde das Mitsummen der Begleitung, welches oft dem Gesange schadet, verhindert, und die von der stärkeren Betonung noch vibrirende Saite der Singnote erhielt vom Pedale noch so viel, um weithin eine liebliche, schwebende Tonfarbe auszubreiten. So wirkte das hohe fis auf der ersten Seite des Fis-dur-Notturnos von Chopin Op. 15. Nr. 2, welches dabei noch mit der Verschiebung gemildert wurde. —

Manche an sich kaum bemerkliche Composition, welche ohne Pedale allerdings auch eine Auffassung gestattet, kann durch geschickte Benutzung derselben ihren Charakter so poetisch gestalten, daß sie kaum wieder zu erkennen ist. Ein Beispiel liefert die Cramersche Etüde Nr. 24. in D-moll. Kommt hier zu der zweckmäßigen Pedalanwendung die Zeichnung des Crescendo und Decrescendo, des Rallentando und Accelerando (allerdings nur in gemäßigter Weise), so erhält diese einfache Etüde ein Colorit von so schwermüthigem und gedankentiefem Brüten, von so feiner poetischer Melancholie, daß sie zu den wirkungsvollsten musikalischen Aphorismen zu rechnen ist. — Ihr Gegenbild in der Sphäre heiterer Laune giebt die D-dur-Etüde Nr. 33.

Zum Schluß ist noch auf den bekannten Reiz aufmerksam zu machen, welcher entsteht, wenn ein im Allgemeinen mit dem Dämpferpedale vorzutragendes Stück plötzlich das Pedal unterläßt und eine leise Tonfarbe annimmt. Th. Kullak's perle d'écume fast gegen Ende, und des Verfassers Etüde la grande voltige Op. 4. ebenfalls beim Eintritt des Anhangtheiles geben dazu Beispiele.

Die Untersuchungen über das Verschiebungspedal führten zu den Modificationen der Stärkegrade im Anschlage. Das leiseste piano wurde dabei zur Sprache gebracht. — Im mechanischen Theile wurde von einem dreifachen Stärkeverhältniß ausgegangen, wobei die Pedale natürlich aus-

geschlossen wurden. — Hier in der Vortragslehre muß jener einstweilen der praktischen Uebung halber ertheilte Fingerzeig dahin ergänzt werden, daß die Zahl der Abstufungen viel größer ist, besonders wenn die Pedale hinzugenommen werden. Jede Tonstärke hat ihren bestimmten Charakter. Es bedarf nicht mehr des wiederholentlichen Hinweises auf die im Vorigen mehrfach ertheilten Bestimmungsgründe, und darf die bis hierher gelangte Lehre sich der Hoffnung hingeben, daß das über die Stärkegrade noch Hinzuzufügende kurz sein darf.

Die unendliche Fülle der Stärkeabstufungen läßt sich auf fünf Grundbegriffe oder Hauptfarben zurückführen; die übrigen sind als Uebergänge der letzteren unter einander anzusehen.

Ausgangspunkt ist die von den Anforderungen an eine klare und kernige Technik gestellte mittelstarke Tonfarbe, die bei den Rücksichten auf Egalität und Deutlichkeit sich nicht bei allen Händen gleich, aber bei jeder Hand auf das ihr naturgemäß zukommende Maaß von selbst bestimmen wird.

Schon aus der verschiedenen physischen Kraft der Hände geht hervor, daß die Stärkegrade keine absolute Maaßangabe gestatten, sondern relative Bestimmungen sind, die von der mittleren Stärke der verschiedenen Handindividualitäten ihren Ausgangspunkt nehmen. — Diese Klangfarbe ist die edelste und einfach schönste. — Sie wird überall den Grundton bilden, und wo sie in vollendeter Klarheit durchgeführt wird, ist das wesentlichste Moment gewonnen. Daß Accentuation und sonstige Ausdrucksmittel dabei mitwirken, wird allerdings vorausgesetzt. Zwar kann diese Tonfarbe nicht überall die Tiefen des Inhaltes zur Geltung bringen, sie wird aber wenigstens nichts verderben, und für manche kürzere aphoristisch gedachte Werke sogar das allein Richtige sein. — Bei Allem, was Passage ist, ist sie erste Grundbedingung, und wird vor dem schwülstigen oft unklaren piano den Vorzug verdienen.

Diese Klangfarbe gestattet nach dem Starken und Schwachen hin zwei Abstufungen, also vier.

Die erste Verstärkung erzeugt das forte. Gesteigerte innerliche oder sinnliche Bedeutsamkeit ist der Bestimmungsgrund. Die Accentuation beruht in der momentanen Anwendung dieses Stärkegrades, die Gliederung ganzer Sätze, ihre Crescendos, und die Momente der Declamation, als die noch mehr ins Detail gehenden Gründe sind im Vorigen erörtert und ist auf das darüber Gesagte hinzuweisen.

Die zweite Verstärkung, das fortissimo (ff auch wohl fff) beruht

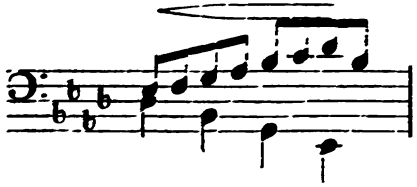
auf einer noch eindringlicheren Macht der so eben erwähnten Beweggründe. —

Die Inhaltlichkeit wird im Allgemeinen das Uebergewicht über äußere Reizmittel behalten. Das im Vorigen ausgedrückte einfach Schöne wird hier in alle diejenigen Nüancen übergehen, die mit dem im Schönen enthaltenen Faktor der Größe zusammenhängen; also in das Grandiose, Prächtige, Erhabene, im heiteren wie im tragischen Sinne; in Jubel und Schmerz, in Ausgelassenheit oder Wuth.

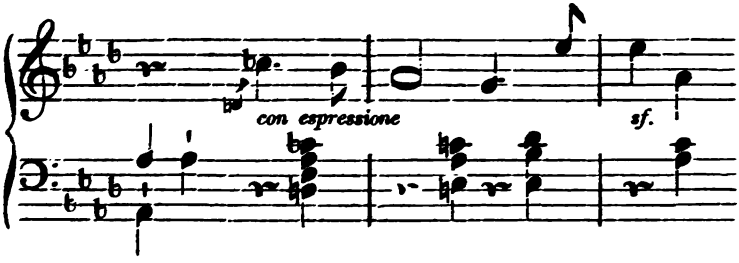
Abgesehen von solch psychischen Momenten werden sinnliche Brillanz oder selbst formelle Verhältnisse gleichfalls das fortissimo wählen. — Accente, die ganze Sätze abgrenzen, Schlußphrasen von Compositionen, die nur sinnlich ergötzen, werden Berechtigung dazu haben. Das fortissimo macht die Wirkung von starkem Licht. Compositionen, die den Effekt des Feuerwerkes nicht verschmähen, werden das Glänzendste zum Schluß aufbewahren — In einem gewissen Sinne ist aber auch edelsten Tonwerken die Concession, sich solcher Mittel zu bedienen, nicht zu verweigern. Als symbolische, durch Umwege den reinen Gedanken andeutende Kunst, darf sich die Musik den Forderungen der Sinnlichkeit nicht unbedingt entziehen. Beethovens F-moll-Sonate dürfte nicht anders schließen als im stürmendsten fortissimo. — Auch sind Orchestereffekte auf dem Klaviere nicht anders zu erreichen. Die Tonmalerei, die Sturm, Getümmel, Donner, Einsturz u. dergl. schildert, ist darauf hingewiesen.

Das einfache piano schattirt das rein Schöne durch ein hinzukommendes sinnlich wohlthuendes Reizelement zum Lieblichen, Sanften, Anmuthigen, Zarten, Graziösen, und wird, falls es auf ganze Tonwerke angewendet werden soll, den allgemeinen Grundton in dieser Farbe voraussetzen müssen. — Besonders ist es eine unentbehrliche Eigenschaft des Graziösen, indem es das Gewicht und die Schwere der stärkeren Tonmassen aufhebt und Leichtigkeit an ihre Stelle setzt. Mendelssohn und Mozart werden daher am häufigsten das einfache piano in ganzen Tonsätzen anwenden können. Von neueren Componisten Th. Kullak, Schulhoff, Liszt (in einigen Werken). — Als Gegensatz zum forte ist es als Mittel der Abwechselung von derselben Wichtigkeit wie decrescendo und crescendo, wie rallentando und accelerando. Zwei gleiche oder ähnliche Stellen werden in der Mehrzahl der Fälle das erste Mal forte, das andere Mal piano, bei besonderem dramatischen Inhalt wohl auch umgekehrt vorgetragen; noch mehrere ähnliche Figuren wechseln mit diesen Schattirungen. — Der Spieler muß bei Werken, die sich in einer mittel-

bedeutenden Inhaltlichkeit bewegen und weder zu verherrſchendem forte noch piano hinneigen, in einer feingefühlten Abwägung dieſe Farben vertheilen, und es kann ſich ereignen, daß er von dem vorgezeichneten Vortrage abweicht, ohne zu verſtoßen. — Wer z. B. die beiden Paſſagen gegen Ende des erſten Theiles im erſten Satze der F-moll-Sonate Op. 2. von Beethoven ſtark geſpielt, und beſonders in das Ende der zweiten



einen ſtarken Ausdruck gelegt hat, iſt vollkommen im Rechte, den folgenden Gedanken



zart vorzutragen, obgleich der Componiſt con espressione hingeſetzt hat, und erſt die Wiederkehr dieſes noch zweimal ſich wiederholenden Gedankens zu ſteigern. — Nach dem Prinzipe der Abwechſelung, der unbedingten Vermeidung der Monotonie, ſind ſolcher Auffaſſungen bei ein und demſelben Werke oft mehrere gleichberechtigt. — Der empfangende Gehörsſinn iſt befriedigt, wenn er in der Vertheilung der Stärkegrade eine proportionirte Abwechſelung wahrnimmt. Es wäre z. B. auch nicht unrichtig, bei obigem Beiſpiel die zweite dem Schlußgedanken vorangehende Paſſage piano zu ſpielen und die letztere der Beethovenſchen Vorzeichnung gemäß forte vorzutragen. Dann müßte aber deſſen Wiederkehr umgekehrt, nämlich decrescendo, behandelt werden.

Es bedarf keiner Hinzufügung, daß Werke von präciſerem Inhalte nicht unter der eben ertheilten Regel ſtehen, ſich ihr wenigſtens in dem Grade entziehen, als der in ihnen liegende Ausdruck beſtimmt iſt. — Der letzte Satz der F-moll-Sonate Op. 57. geſtattet in allen Fällen nur eine Auffaſſung.

Das pianissimo iſt zum Theil bei der Beſprechung des Verſchie-

bungspedales erledigt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß diese Klangfarbe nicht auch ohne Hülfe dieses Pedales gebildet werden könnte. Im Gegentheil hat der gute Techniker seine mechanische Meisterschaft durch ein hingehauchtes Spiel ohne jegliche Pedalhülfe zu bewähren.

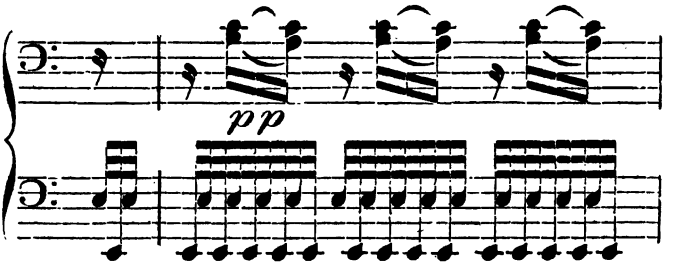
Das pianissimo ist analog dem Schmelz der Farbe in der Malerei, welcher die Materialität der Körper durch eine Art Leuchten in den Aether hineinzuziehen und dadurch zu vergeistigen scheint. (Vergl. hierüber Vischer §. 670.)

Weitreichende Verbreitung hat daher die Redensart gefunden: „der oder jener Vortrag habe mehr Poesie als der eines anderen Spielers", wofern nämlich der erstere sich in der eben besprochenen Klangfarbe hält, der letztere aber die mittlere Tonstärke wählt. — Solche Phrasen haben aber eben so viel Berechtigung in einer Art, als sie in der anderen zu weit gehen können. Ein Spieler, welcher passende Stellen herausfindet, um diesen feinen Klangduft über sie auszubreiten, hat wohl mehr Geschmack als ein anderer, dessen Sinn auf solche nicht aufmerksam geworden ist; es ist aber nicht außer Acht zu lassen, daß, wo Technik und geschickte Anwendung der Verschiebung mit Leichtigkeit die in Rede stehende Tonfarbe einmal zu bilden wissen, solch ein Mittel ein wohlfeiler Reiz ist, der eben so viel schaden kann als er im vorigen Falle nützte.

Der Effekt des pp sei also mit Ueberlegung angewendet. — Ein Wechsel von p und pp ist allerdings das Feinste was die Klaviertechnik geben kann.

Alle Vortragsangaben beziehen sich auf Stärke- oder Tempoverhältnisse. Die ersteren sind im Vorigen beschlossen, es bleibt noch übrig, über das allgemeine jeder Composition zukommende Tempo zu sprechen. —

Die Regeln über das letztere können nicht umhin, musikalisches Gefühl vorauszusetzen. Bis hierher war die Lehre bemüht, ihren Inhalt möglichst frei von der Verschiedenheit subjectiver Auffassungskräfte zu objectiviren. Bei der Angabe des Tempo unterwirft sie sich — wenn sie ohne jene Voraussetzung verfahren will, weit ausholenden philosophischen Objecten, die jenseits der Grenzen dieser Specialästhetik liegen. Sie kann sich nur kurz in Folgendem zusammenfassen.



Aus dunklem, durch seine Eintönigkeit melancholischem Hintergrunde, tauchen zerrissen einzelne Laute wie unstäte Visionen auf; das Ganze ist so verschwommen, so phantastisch, so dem bestimmt Sinnlichen entrückt, daß es das Gefühl unwillkührlich in überirdische Sphären führt. Auf diese acht Takte folgt nun im höchsten Diskant ein ähnliches Flüstern und Lispeln, wie Antwort von Geisterhauch. — An solchen Stellen ist das Pedal, der poetischen Malerei halber, an seinem Orte. Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Bagatelle Nr. 4. des dritten Heftes Op. 126. von Beethoven gegen Ende des Mitteltheiles in H-dur. Die letzten dreizehn Takte erhalten das Pedal; ein und derselbe Baß geht durch alle diese Takte hindurch, die rechte Hand spielt eine immer schwächer werdende Figur. Das Ganze muß verschwimmen — es gleicht einem Traumbilde, welches die Seele über Haide und Wald bei einer idyllischen Scene vorbeiziehen läßt, in welcher Reminiscenzen von Dudelsack und Pfeife auftauchen — das Ganze verfliegt — es war eine Jugenderinnerung — der darauf folgende Theil in H-moll athmet einen gebrochenen Humor.

Im Allgemeinen ist noch über das Pedal zu bemerken, daß seine Anwendung jetzt — und dies mit Recht — sparsamer vorkommt als in jener Zeit des Thalbergianismus, wo ganze Compositionen auf seiner Wirkung beruhten. Chopin nimmt es ohne Frage zu häufig. Beethoven soll es sehr geliebt haben; seine C-dur-Sonate Op. 53. im letzten Theile ist wesentlich darauf berechnet und für dasselbe componirt worden. — Das Aesthetische ist aber über das Historische zu stellen, und auch für Beethovens Compositionen ist im Ganzen ein nur sparsamer Gebrauch des Pedals zu empfehlen. In der Cis-moll-, F-moll-, D-moll-Sonate dürfte es noch die häufigste Anwendung erfahren.

Das Pedal zieht einen wolkenhaften Schleier von tiefer romantischer Dämmerweite über das Tonbild. Diese Wirkung ist aber um so sicherer, wenn es nicht gemißbraucht wird. Der Gesang klingt mit Pedal mächtiger, schwebender — für ihn dürfte es noch am häufigsten an-

zuwenden sein; doch hat der Gesang ohne Pedal — wofern die Spannkraft der Hand dasselbe entbehrlich macht — durch seine Reinheit und Klarheit auch bestimmten Reiz. Jedes am geeigneten Orte hat seinen Werth.

Wir gehen zum zweiten Pedal, zur Verschiebung, über. — Ihr Hauptzweck ist die Bildung des leisesten Piano. Zwar wird auch die Qualität des gewöhnlichen Klaviertons bei den meisten Instrumenten in eine weichere, harfenähnliche Farbe verwandelt, doch ist dies nicht überall der Fall, und der genannte Zweck ist der hauptsächliche. Czerny sagt zwar mit Recht, daß ein leises Spiel ohne Hülfe der Verschiebung ehrenwerther sei, und muß hier vor allen Dingen auf die Bildung eines solchen — wie auch früher bereits geschah — gedrungen werden. Für den Vortrag bleibt indeß für viele Fälle der Vortheil der Verschiebung unbezweifelt; es würde sich bei leisestem Spiele guter Mechanik doch nie der Schmelz erreichen lassen, den eben dasselbe Spiel mit Hülfe der Verschiebung gewönne.

Das in Rede stehende Pedal wird in zwiefacher Weise angewendet, entweder mit dem andern zugleich — oder allein.

Für sich allein macht es den Ton ungemein pikant, zart — ein wenig trocken — bei diesen Eigenschaften aber, wie bemerkt, auch in der Qualität weicher als den gewöhnlichen Klavierton. Einestheils wird also der bloß sinnliche Reiz der Abwechselung gestatten, gewisse Stellen — stärkeren gegenüber — in dieser Farbe zu geben. Bei zwei- und mehrmaliger Wiederholung derselben oder ähnlicher Figuren, beim leisesten Ausathmen des Decrescendo, auch des Rallentando, kann die Verschiebung zur Abwechselung, sowie zur Abschwächnng des gewöhnlichen Pianissimo noch hinzugenommen werden. Das bloß Sinnliche wird fast immer in das Innerliche umschlagen, denn ein Piano, wie es in der genannten Weise erreicht wird, ruft allemal die Phantasie zu Ausschweifungen in ein ätherisches Reich. — Ein feiner Sinn wird aber doch den äußeren Effekt vom innerlichen unterscheiden.

Dreyschock hatte den feinsten Hauch des Piano mit und ohne Verschiebung in Berlin in seinen Concerten (Winter 1860) zur Darstellung gebracht. Längere Zeit schon in der neueren Virtuosität — dem früheren Produziren der Kraft gegenüber — in Aufnahme gekommen, hat die in Rede stehende Klangfarbe bei dem genannten Virtuosen ihren feinsten Duft erreicht. Und doch war dieser neue Effekt unter seinen Händen nicht immer ein Vortragsmittel der höchsten künstlerischen Art, es wurde in der Mehrzahl der Fälle nur im Prinzipe der sinnlichen Schönheit

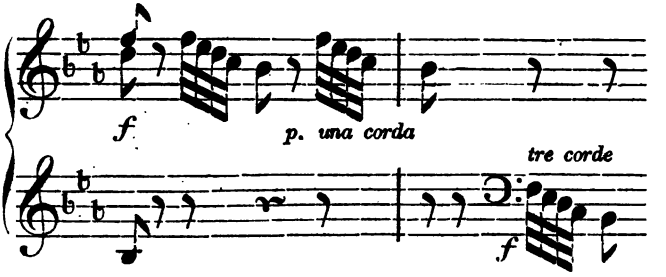
verwendet. So wurde z. B. beim Vortrage des Beethovenschen Es-dur- und C-moll-Concertes das zweite Thema bereits beim ersten Eintritt in diesem verduftenden Piano gegeben. Sinnlich verfehlte der bis dahin nie gehörte Wohlklang dieses Anschlags keineswegs seine Wirkung, geistig war er jedoch nicht begründet, er hätte eher bei der Wiederkehr desselben Gedankens in Anwendung kommen können. Ueberhaupt ist es bei Beethoven fraglich, ob solch ein Piano motivirt ist; die Compositionen dieses Meisters eignen sich nicht wohl für diese Sentimentalität der Tonfarbe; wenigstens bedürfen sie nicht der Unterstützung durch solche Reizmittel, ihr Geist ruht in der Spannung, den die Entwickelung der Gedanken giebt, viel zu sehr, als daß der Effekt für den Einzelmoment in dieser Weise hervorzusuchen wäre. Die Mendelssohn'schen Ideen, die im Vergleich hiermit eine bereits verdünnte Inhaltlichkeit besitzen, würden die Verschiebung schon eher anwenden können. — Beethoven macht nur *zuweilen* aus dem zweiten Grunde, der in der poetischen Inhaltlichkeit beruht, die Verschiebung zulässig, sowie denn auch eine wohl begründete Absicht auf Mannigfaltigkeit, sich der letzteren mit Recht bedienen kann. Solchen allgemeinen ästhetischen Regeln entzieht sich keine Musik und kein Componist.

Nimmt die Verschiebung das andere Pedal mit hinzu, so wird das an sich Feine, Pikante mit jenem Hauche noch umschleiert, der die scharfen Gränzen des Tonumrisses ein wenig verwischt. Es kommt wieder eine andere Klangfarbe zur Erscheinung, die ein wenig romantisch sentimentaler ist als die vorige. Die feinen Linien verzittern und verschwimmen. Auch dieser Reiz hat seinen poetischen wie sinnlichen Werth. Er wird meist ganz eben da Berechtigung haben, wo sie der vorigen zuerkannt wurde; es kommt nur auf den Totalgeist des Werkes oder auf die Auffassung an, die, vorausgesetzt, daß sie der Einheit nicht entbehrt, zu beiden Weisen oft gleiches Recht hat. — Am häufigsten kommen beide Pedale vereinigt bei harmonischen Begleitungsfiguren im Basse vor, zu denen die Oberstimme eine Melodie giebt. Hier ist der *sinnliche Wohllaut* der Bestimmungsgrund; solche Bässe haben etwas in seiner Weichheit und Zartheit sehr Ueppiges und Schwelgerisches. Es fehlt aber auch nicht an ächt poetischen, malerischen Bestimmungsgründen. Leises, Verschwimmendes — vereint mit der weichen Tonbeschaffenheit — giebt immer einen duftigen Hauch, macht das Melancholische noch brütender, innerlicher, das Heitere lieblicher, das an sich Zarte ätherischer. — Der Reiz der Verschiebung *allein* wird im Ganzen aber doch die Mehrzahl der Berechtigungen für sich haben.

Die Vereinigung beider Pedale ist ein wohlfeileres Vortragsmittel,

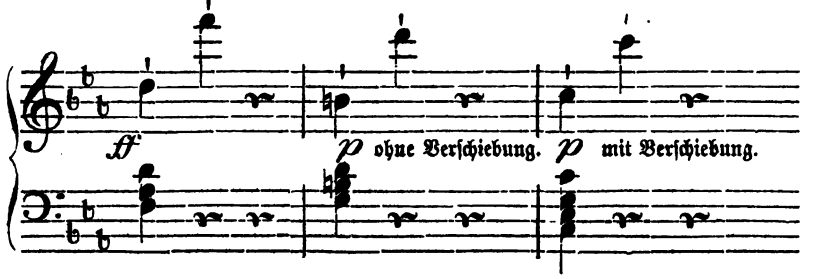
da es in der Modernität durch die Häufigkeit des eben genannten Falles kaum noch das Nachdenken des Spielers herausfordert und fast ins Triviale umschlägt. Soll die Verschiebung allein richtig wirken, so wird der Spieler schon mehr denken müssen. — Er wird für Einförmigkeit einen stets wachen Sinn haben und, wo er sie entdeckt, für ein milderndes Aushilfemittel bedacht sein müssen. Da ereignet es sich oft, daß auch die Verschiebung nur momentan anzuwenden ist, ganz wie das Pedal. Oft wird ein leises kurzes Andrücken derselben einen feinen Hauch von Abwechselung in eine gleichmäßige Stelle bringen, zuweilen wird sie nur 2—3 Noten anders zu färben haben. Wir bringen hiezu sogleich zwei Beispiele.

In der hier ihres feinen Vortrags wegen so oft citirten erster Bagatelle von Beethoven kommt folgende Stelle vor:



Dieselbe ist in der so gegebenen Wiederkehr derselben Figur monoton; erhält die zweite Figur die Verschiebung, so erhält sie den Reiz der Abwechselung. Die Phantasie zaubert aus der Fülle ihrer Vorstellungen sogleich ein Echo, oder eine Antwort, eine dialektische Beziehung zweier sich verständigenden Stimmen, in den Inhalt dieser Stelle.

Ein anderes Beispiel ist am Ende des ersten Themas der C-moll-Sonate Op. 10. Hier kommt dreimal dieselbe Figur vor; Beethoven will sie zwar ebenso oft stark haben. Früher angegebenen Gesetzen zufolge kann aber auch ein Decrescendo eintreten. Indem wir uns zu dieser noch feineren Vortragsweise hinneigen, würde die Stelle so zu spielen sein:

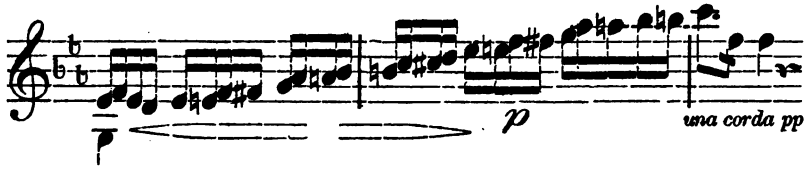


Beim Decrescendo ist der Uebergang in die Verschiebung geschickt zu machen, nämlich so, daß die letzten Töne der Passage ohne Verschiebung piano genommen werden, der Eintritt in die Verschiebung aber ein wenig stärker, so daß die ersten Töne in diesem Pedal den letzten des vorhergehenden Registers etwa noch gleich klingen und allmählig erst zum leisesten Klange abgeschwächt werden. — In solchem Uebergehen war Dreyschock meisterhaft geschickt. Viele andere Virtuosen nehmen die Verschiebung in solchen Fällen so plötzlich, daß sie nichts als den trivialen Effekt damit erreichen.

Ein schönes Beispiel in der Abstufung der Pianos unter einander gab Dreyschock in dem Laufe des Trios zum Scherzo des Beethovenschen C-moll-Trios Op. 1. Diesen Lauf spielte der genannte Meister erst ohne Verschiebung in leisem, hingehauchten piano, hierauf mit der letzteren in einer so ätherisch zarten Klangfarbe, wie man sie dem Klavier nicht zugetraut hätte.

Stücke von poetischer Malerei, wie z. B. der Abendwind von Th. Kullak, die Einleitung zur elften ungarischen Rhapsodie von Liszt, vertragen die Vereinigung beider Pedale, ebenso die nach der oben citirten Stelle aus Beethoven Op. 111 eintretende hinflüsternde Discantpassage. — Eine lichte Geisterregion antwortet einer dunklen.

In andern Fällen ist die Verschiebung nicht gerade nothwendig, ihre Anwendung kann aber auch nicht getadelt werden; dahin gehört so manche der Lisztschen zarten perlenden Passagen (z. B. in au bord d'une source); auch folgende Stelle aus Beethovens Es-dur-Sonate Op. 31. kann so vorgetragen werden.



Compositionen, die über eine Figur gearbeitet sind, werden als Abwechselungsmittel stellenweise die Verschiebung benutzen dürfen und ist zuweilen selbst ein plötzliches Uebergehen in das leiseste piano von guter und malerischer Wirkung, wie z. B. auf der dritten Reihe S. 6 in des Verfassers Etüde Lore-Ley Op. 2.

In der Benutzung der Pedale liegt, wenn sie geschickt geschieht, ein wesentliches Mittel, den Klavierton zu modificiren, und muß hier noch einmal Dreyschock's, als eines meisterhaften Vorbildes, gedacht werden. — Bemerkenswerth ist, wie derselbe dem Gesange einen Ausdruck voll

großer Klangschönheit, in einer von der bisherigen Manier abweichenden Weise, dadurch zu ertheilen wußte, daß er die mit der Federkraft des Fingers (wie er sich ausdrückte), und mit dem Handgelenk zugleich angeschlagene Singnote nicht sogleich mit dem Dämpferpedale unterstützte, sondern das letztere einen Moment *nach* dem Anschlage erst andrückte. Hierdurch wurde das Mitsummen der Begleitung, welches oft dem Gesange schadet, verhindert, und die von der stärkeren Betonung noch vibrirende Saite der Singnote erhielt vom Pedale noch so viel, um weithin eine liebliche, schwebende Tonfarbe auszubreiten. So wirkte das hohe fis auf der ersten Seite des Fis-dur-Notturnos von Chopin Op. 15. Nr. 2, welches dabei noch mit der Verschiebung gemildert wurde. —

Manche an sich kaum bemerkliche Composition, welche ohne Pedale allerdings auch eine Auffassung gestattet, kann durch geschickte Benutzung derselben ihren Charakter so poetisch gestalten, daß sie kaum wieder zu erkennen ist. Ein Beispiel liefert die Cramersche Etüde Nr. 24. in D-moll. Kommt hier zu der zweckmäßigen Pedalanwendung die Zeichnung des Crescendo und Decrescendo, des Rallentando und Accelerando (allerdings nur in gemäßigter Weise), so erhält diese einfache Etüde ein Colorit von so schwermüthigem und gedankentiefem Brüten, von so feiner poetischer Melancholie, daß sie zu den wirkungsvollsten musikalischen Aphorismen zu rechnen ist. — Ihr Gegenbild in der Sphäre heiterer Laune giebt die D-dur-Etüde Nr. 33.

Zum Schluß ist noch auf den bekannten Reiz aufmerksam zu machen, welcher entsteht, wenn ein im Allgemeinen mit dem Dämpferpedale vorzutragendes Stück plötzlich das Pedal unterläßt und eine leise Tonfarbe annimmt. Th. Kullak's perle d'écume fast gegen Ende, und des Verfassers Etüde la grande voltige Op. 4. ebenfalls beim Eintritt des Anhangtheiles geben dazu Beispiele.

Die Untersuchungen über das Verschiebungspedal führten zu den Modificationen der Stärkegrade im Anschlage. Das leiseste piano wurde dabei zur Sprache gebracht. — Im mechanischen Theile wurde von einem dreifachen Stärkeverhältniß ausgegangen, wobei die Pedale natürlich aus-

geschlossen wurden. — Hier in der Vortragslehre muß jener einstweilen der praktischen Uebung halber ertheilte Fingerzeig dahin ergänzt werden, daß die Zahl der Abstufungen viel größer ist, besonders wenn die Pedale hinzugenommen werden. Jede Tonstärke hat ihren bestimmten Charakter. Es bedarf nicht mehr des wiederholentlichen Hinweises auf die im Vorigen mehrfach ertheilten Bestimmungsgründe, und darf die bis hierher gelangte Lehre sich der Hoffnung hingeben, daß das über die Stärkegrade noch Hinzuzufügende kurz sein darf.

Die unendliche Fülle der Stärkeabstufungen läßt sich auf fünf Grundbegriffe oder Hauptfarben zurückführen; die übrigen sind als Uebergänge der letzteren unter einander anzusehen.

Ausgangspunkt ist die von den Anforderungen an eine klare und kernige Technik gestellte mittelstarke Tonfarbe, die bei den Rücksichten auf Egalität und Deutlichkeit sich nicht bei allen Händen gleich, aber bei jeder Hand auf das ihr naturgemäß zukommende Maaß von selbst bestimmen wird.

Schon aus der verschiedenen physischen Kraft der Hände geht hervor, daß die Stärkegrade keine absolute Maaßangabe gestatten, sondern relative Bestimmungen sind, die von der mittleren Stärke der verschiedenen Handindividualitäten ihren Ausgangspunkt nehmen. — Diese Klangfarbe ist die edelste und einfach schönste. — Sie wird überall den Grundton bilden, und wo sie in vollendeter Klarheit durchgeführt wird, ist das wesentlichste Moment gewonnen. Daß Accentuation und sonstige Ausdrucksmittel dabei mitwirken, wird allerdings vorausgesetzt. Zwar kann diese Tonfarbe nicht überall die Tiefen des Inhaltes zur Geltung bringen, sie wird aber wenigstens nichts verderben, und für manche kürzere aphoristisch gedachte Werke sogar das allein Richtige sein. — Bei Allem, was Passage ist, ist sie erste Grundbedingung, und wird vor dem schwülstigen oft unklaren piano den Vorzug verdienen.

Diese Klangfarbe gestattet nach dem Starken und Schwachen hin zwei Abstufungen, also vier.

Die erste Verstärkung erzeugt das forte. Gesteigerte innerliche oder sinnliche Bedeutsamkeit ist der Bestimmungsgrund. Die Accentuation beruht in der momentanen Anwendung dieses Stärkegrades, die Gliederung ganzer Sätze, ihre Crescendos, und die Momente der Declamation, als die noch mehr ins Detail gehenden Gründe sind im Vorigen erörtert und ist auf das darüber Gesagte hinzuweisen.

Die zweite Verstärkung, das fortissimo (ff auch wohl fff) beruht

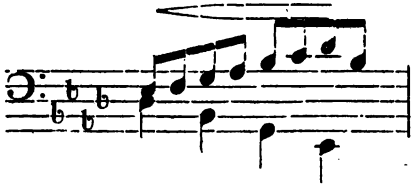
auf einer noch eindringlicheren Macht der so eben erwähnten Beweggründe. —

Die Inhaltlichkeit wird im Allgemeinen das Uebergewicht über äußere Reizmittel behalten. Das im Vorigen ausgedrückte einfach Schöne wird hier in alle diejenigen Nüancen übergehen, die mit dem im Schönen enthaltenen Faktor der Größe zusammenhängen; also in das Grandiose, Prächtige, Erhabene, im heiteren wie im tragischen Sinne; in Jubel und Schmerz, in Ausgelassenheit oder Wuth.

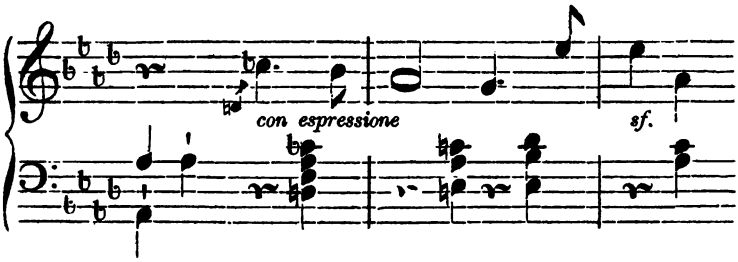
Abgesehen von solch psychischen Momenten werden sinnliche Brillanz oder selbst formelle Verhältnisse gleichfalls das fortissimo wählen. — Accente, die ganze Sätze abgrenzen, Schlußphrasen von Compositionen, die nur sinnlich ergötzen, werden Berechtigung dazu haben. Das fortissimo macht die Wirkung von starkem Licht. Compositionen, die den Effekt des Feuerwerkes nicht verschmähen, werden das Glänzendste zum Schluß aufbewahren — In einem gewissen Sinne ist aber auch edelsten Tonwerken die Concession, sich solcher Mittel zu bedienen, nicht zu verweigern. Als symbolische, durch Umwege den reinen Gedanken andeutende Kunst, darf sich die Musik den Forderungen der Sinnlichkeit nicht unbedingt entziehen. Beethovens F-moll-Sonate dürfte nicht anders schließen als im stürmendsten fortissimo. — Auch sind Orchestereffekte auf dem Klaviere nicht anders zu erreichen. Die Tonmalerei, die Sturm, Getümmel, Donner, Einsturz u. dergl. schildert, ist darauf hingewiesen.

Das einfache piano schattirt das rein Schöne durch ein hinzukommendes sinnlich wohlthuendes Reizelement zum Lieblichen, Sanften, Anmuthigen, Zarten, Graziösen, und wird, falls es auf ganze Tonwerke angewendet werden soll, den allgemeinen Grundton in dieser Farbe voraussetzen müssen. — Besonders ist es eine unentbehrliche Eigenschaft des Graziösen, indem es das Gewicht und die Schwere der stärkeren Tonmassen aufhebt und Leichtigkeit an ihre Stelle setzt. Mendelssohn und Mozart werden daher am häufigsten das einfache piano in ganzen Tonsätzen anwenden können. Von neueren Componisten Th. Kullak, Schulhoff, Liszt (in einigen Werken). — Als Gegensatz zum forte ist es als Mittel der Abwechselung von derselben Wichtigkeit wie decrescendo und crescendo, wie rallentando und accelerando. Zwei gleiche oder ähnliche Stellen werden in der Mehrzahl der Fälle das erste Mal forte, das andere Mal piano, bei besonderem dramatischen Inhalt wohl auch umgekehrt vorgetragen; noch mehrere ähnliche Figuren wechseln mit diesen Schattirungen. — Der Spieler muß bei Werken, die sich in einer mittel-

bedeutenden Inhaltlichkeit bewegen und weder zu vorherrschendem forte noch piano hinneigen, in einer feingefühlten Abwägung diese Farben vertheilen, und es kann sich ereignen, daß er von dem vorgezeichneten Vortrage abweicht, ohne zu verstoßen. — Wer z. B. die beiden Passagen gegen Ende des ersten Theiles im ersten Satze der F-moll-Sonate Op. 2. von Beethoven stark gespielt, und besonders in das Ende der zweiten



einen starken Ausdruck gelegt hat, ist vollkommen im Rechte, den folgenden Gedanken



zart vorzutragen, obgleich der Componist con espressione hingesetzt hat, und erst die Wiederkehr dieses noch zweimal sich wiederholenden Gedankens zu steigern. — Nach dem Prinzipe der Abwechselung, der unbedingten Vermeidung der Monotonie, sind solcher Auffassungen bei ein und demselben Werke oft mehrere gleichberechtigt. — Der empfangende Gehörssinn ist befriedigt, wenn er in der Vertheilung der Stärkegrade eine proportionirte Abwechselung wahrnimmt. Es wäre z. B. auch nicht unrichtig, bei obigem Beispiel die zweite dem Schlußgedanken vorangehende Passage piano zu spielen und die letztere der Beethovenschen Vorzeichnung gemäß forte vorzutragen. Dann müßte aber dessen Wiederkehr umgekehrt, nämlich decrescendo, behandelt werden.

Es bedarf keiner Hinzufügung, daß Werke von präciserem Inhalte nicht unter der eben ertheilten Regel stehen, sich ihr wenigstens in dem Grade entziehen, als der in ihnen liegende Ausdruck bestimmt ist. — Der letzte Satz der F-moll-Sonate Op. 57. gestattet in allen Fällen nur eine Auffassung.

Das pianissimo ist zum Theil bei der Besprechung des Verschie-

bungspedales erledigt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß diese Klangfarbe nicht auch ohne Hülfe dieses Pedales gebildet werden könnte. Im Gegentheil hat der gute Techniker seine mechanische Meisterschaft durch ein hingehauchtes Spiel ohne jegliche Pedalhülfe zu bewähren.

Das pianissimo ist analog dem Schmelz der Farbe in der Malerei, welcher die Materialität der Körper durch eine Art Leuchten in den Aether hineinzuziehen und dadurch zu vergeistigen scheint. (Vergl. hierüber Vischer §. 670.)

Weitreichende Verbreitung hat daher die Redensart gefunden: „der oder jener Vortrag habe mehr Poesie als der eines anderen Spielers", wofern nämlich der erstere sich in der eben besprochenen Klangfarbe hält, der letztere aber die mittlere Tonstärke wählt. — Solche Phrasen haben aber eben so viel Berechtigung in einer Art, als sie in der anderen zu weit gehen können. Ein Spieler, welcher passende Stellen herausfindet, um diesen feinen Klangduft über sie auszubreiten, hat wohl mehr Geschmack als ein anderer, dessen Sinn auf solche nicht aufmerksam geworden ist; es ist aber nicht außer Acht zu lassen, daß, wo Technik und geschickte Anwendung der Verschiebung mit Leichtigkeit die in Rede stehende Tonfarbe einmal zu bilden wissen, solch ein Mittel ein wohlfeiler Reiz ist, der eben so viel schaden kann als er im vorigen Falle nützte.

Der Effekt des p p sei also mit Ueberlegung angewendet. — Ein Wechsel von p und p p ist allerdings das Feinste was die Klaviertechnik geben kann.

Alle Vortragsangaben beziehen sich auf Stärke- oder Tempoverhältnisse. Die ersteren sind im Vorigen beschlossen, es bleibt noch übrig, über das allgemeine jeder Composition zukommende Tempo zu sprechen. —

Die Regeln über das letztere können nicht umhin, musikalisches Gefühl vorauszusetzen. Bis hierher war die Lehre bemüht, ihren Inhalt möglichst frei von der Verschiedenheit subjectiver Auffassungskräfte zu objectiviren. Bei der Angabe des Tempo unterwirft sie sich — wenn sie ohne jene Voraussetzung verfahren will, weit ausholenden philosophischen Objecten, die jenseits der Grenzen dieser Specialästhetik liegen. Sie kann sich nur kurz in Folgendem zusammenfassen.

Das unmittelbare musikalische Gefühl mißt nach dem im *Gesange* niedergelegten Ausdrucke, und beurtheilt nach dem in dieser Sphäre ihm geläufigen Bewegungsgrade zunächst jeden musikalischen Gedanken. Nach dem, was das erste Kapitel auseinandergesetzt hat, weicht das Klavier aber von der Aufgabe des im Gesange sich ausbreitenden Ausdrucks darin ab, daß es den Gedanken der Formgebung, den Geist der Entwickelung im Vordergrunde zu lassen, dem Gefühle und der Phantasie also nicht von Seiten des Naturreizes der Klänge und ihrer vereinzelten Wirkungen beizukommen hat, sondern von Seiten des Denkens. Auf dieser Grundlage mag dann unerläßlich in zweiter Linie sich alle Fülle der Reize auseinanderlegen. — Hieraus folgt, daß alle Klaviertempi ein wenig schneller gehen, als sie der *singend* die Klaviergedanken Denkende nehmen würde, und erklärt sich zugleich die Thatsache, daß Dilettanten alle Tempi zu langsam nehmen, weil sie nicht *instrumental*, d. h. allgemein musikalisch, sondern nur einseitig *vocal* denken. — Diese Notiz bezieht sich auf das Allgemeine. Im Einzelnen sind die vocaler gedachten Sätze, d. h. die Adagios, die langsam, getragenen Piecen, auch dem entsprechend von den lebhafteren, instrumentaler entworfenen zu unterscheiden, und wird in jenen mehr Anschluß an das Gesangliche festzuhalten sein. Auch innerhalb der vocalen Klavierwerke sind die speciell cantilenenartigen Stellen wieder ihrem ursprünglichen Gedanken gemäß langsamer zu behandeln, das Passagenwerk wird im schnell flüssigen Colorit sich zwischendurchwinden, seine gesanglichen Einzelheiten aber, wie früher bemerkt, durch Anhalten kenntlich machen. — Die Takteinheit muß trotz aller Ausschweifungen erhalten bleiben. Die verschiedenen Arten der Allegro bestimmen — wenn das musikalische Gefühl, Denken und die Erfahrung keinen sicheren Leitfaden abgeben — ihre Bewegung häufig durch Aeußerlichkeiten. Das Maaß der Technik in den schnellsten Stellen ist gemeiniglich Fingerzeig für das Maaß der Bewegung. Da die Compositionen nicht *abstract* gedacht, sondern *in* und *für* die ihr zu Gebote stehenden Mittel menschlicher Darstellungskraft entworfen werden, so ist in den meisten Fällen dieser Fingerzeig ausreichend. Sicherer ist freilich die musikalische Empfindung. Die letztere muß mit feinem Sinne aus dem instrumentalen und dem vocalen Geiste, der ein Stück durchdringt, ein Durchschnittsresultat ziehen und danach das Tempo bestimmen. Das Finale der D-moll-Sonate Op. 31. hat einen singenden Hauch bewahrt und geht nicht so schnell, wie das in der F-moll-Sonate, das durchaus instrumental gedacht ist. Bei diesem

ist die größte Geläufigkeit und bravouröseste Technik am rechten Orte. — In ähnlichem Verhältnisse steht der I. Satz der pathétique. Gleiches gilt vom Finale der Cis-moll-Sonate; der letzte Satz der B-dur-Sonate Op. 22. aber hat in Folge seines gesanglichen Charakters einen ruhigeren Gang. — Zu solchen äußerlichen und innerlichen Fingerzeigen kommt auch noch die Erfahrung und musikalische Wissenschaft; nicht aller Gehalt der Musik kommt aus dem Vocalen oder der Verwandlung dieses Stoffes in die instrumentale Materie. Wirkliche Lebensvorgänge ziehen die Musik als integrirenden Bestandtheil zu ihrer Existenz heran und die Bewegung der Töne wird abhängig von dem in ihnen obwaltenden äußerlichen Rhythmus. Der Marsch und der Tanz ist hier gemeint. Die Bestimmung des Tempos dieser Musikstücke hängt von der Vorstellung der sinnlichen Bewegungen ab, die theils der reinen Lust hingegeben, theils von charakteristischer Innerlichkeit erfüllt, zum Fingerzeige dienen.

Das Tempo eines Menuetts, eines Trauermarsches, Festmarsches, der verschiedenen Nationaltänze, selbst der älteren in Bachs Musik verherrlichten Tanzweisen, der Gigue, Sarabande, Gavotte u. s. w. entnimmt von solcher Kenntniß seine Bestimmung.

Wir sind hiermit zum Schlusse des Vortragstheils gelangt. Alle übrigen Ausdrücke, deren Zahl allerdings bedeutend ist, beziehen sich auf Modificationen der Kraft oder der zeitlichen Bewegung. Die Lehre mußte sich mit der Besprechung der Hauptformen begnügen, die in der Accentuation, dem Crescendo und Decrescendo, dem Accelerando und Rallentando, dem Takte und dem Tempo im Allgemeinen, sowie in den Anschlags- und Klangfarben erledigt wurden. Die Erkenntniß dieser Hauptformen liefert das Material für alle Nebenformen; die letzteren mischen die genannten Faktoren nur unter einander in verschiedenen Verhältnissen und bringen in den meisten Fällen Bestimmungen von inhaltlicher Natur hinzu. So z. B. die Ausdrücke pomposo, grandioso, con affetto, con passione, flebile, inconsolabile, leggiermente, estinto, amabile u. s. w. Alle dergleichen Begriffe reducirt der denkende Verstand auf die im Vorigen besprochenen Hauptformen, z. B. pomposo auf forte und nicht zu schnelle, nach Umständen marschartige Bewegung, flebile auf unruhige Bewegung mit bald leisem bald lautem Ausdruck, leggiermente auf piano mit etwas hochperlendem Anschlag u. dgl. Solche Begriffe haben dadurch zwar nicht ihre volle Erledigung, denn der Hauptbestand derselben ist die lyrische innerliche Bestimmtheit; sie haben aber die Mittel in den Händen, die letztere sinnlich zur Dar-

ſtellung zu bringen. — Um dem anderen Faktor der innerlichen poetiſchen Anregung Genüge zu thun, kann die Lehre nicht auf die Ausdrücke im Einzelnen eingehen; dies führte zu unnöthiger Weitläuftigkeit und zu Wiederholungen. Gleichwohl fühlt ſie ſich gedrungen, ihrem Principe conſequent, welches einen guten Theil unlehrbaren Stoffes dieſer innerlichen Begeiſtigung an mehreren Stellen einräumen mußte, dem hier in Rede ſtehenden Faktor eines Theiles wenigſtens gerecht zu werden. Dies kann aber nur im Allgemeinen geſchehen; einerſeits ſchützt dies vor unnöthiger Breite, andererſeits leitet es die Anſchauung zu jenen Urbegriffen hin, die mehr Förderung und Nutzen bringen, als mnemoniſches Wiſſen. Zugleich erledigt ſie damit die im vierten Kapitel ihr vorgeführte Aufgabe in demjenigen Umfange, dem ſie in der Form dieſer Specialäſthetik verpflichtet iſt.

Bevor ſie jedoch zu dieſem Theile, der ſich als Schlußkapitel in dem Sinne eines Anhangs an das Vorhergehende anſchließt, übergeht, hat ſie noch von einem Begriffe Rechenſchaft abzulegen, der im Früheren mehrfach anticipirt werden mußte, dem aber hier erſt Genüge getragen werden kann. Es iſt dies diejenige Idee in ihrer *geſchloſſenen Einheitlichkeit*, von der im Beſondern und Einzelnen die große Zahl der verſchiedenen Vortragsnüancen ihre Beſtimmung erhielt.

Wir haben bisher die *Mannigfaltigkeit* betrachtet; das Schöne iſt aber *Einheit* in der letzteren. Die Lehre muß ſich zum Schluſſe dieſem Einheitsbegriffe zuwenden, als dem Urgrunde, welcher die verſchiedenen Mittel des Einzelausdruckes zur Harmonie des Schönen vereinigt. —

Die bloße Mannigfaltigkeit des Vortrags macht die Darſtellung noch nicht *ſchön*. Die vielfarbigſte Buntheit der Klang-, Stärke- und Bewegungsunterſchiede muß ein richtiges Verhältniß zu der inhaltlichen Einheit des jedesmaligen Tonwerkes bewahren. Die *letztere* iſt es, welche zuerſt erkannt und verſtanden ſein will, und nur von *ihr*, als dem poetiſchen *Kerne*, ausgehend, muß der Spieler die Größe oder Kleinheit des Maaßes berechnen, mit welchem er die Fülle der Farbenunterſchiede ausbreitet. — Es beſteht hier ein in die Augen ſpringender Parallelismus mit der Malerei. Wie in dieſer der univerſelle Farbenton die verſchiedenen Localfarben zur Harmonie vereinigt, ſo muß auch im Vortrage auf dem Klavier eine einheitliche Haltung den Grundton bilden, und *dieſer* muß bei aller Reichhaltigkeit der Einzelnüancen als die urſprüngliche und leitende Idee erkennbar bleiben. *Beſtimmt* wird

er von dem musikalischen Inhalte des Tonwerkes. Dieser Inhalt — dessen Analyse in weiteren Andeutungen sich das nächste Kapitel vorbehält — ist jener gewisse Wärmegrad der Stimmung, verbunden mit der symbolischen Andeutung einer mehr oder weniger geisterfüllten Innerlichkeit. Jenes ist der Grad der Gefühlsinnigkeit, dieses der Grad der Geistigkeit.

Aus der Mischung dieser beiden Faktoren bildet sich das specifische Größenverhältniß eines allerdings nur vom geläuterten und jugendlich frisch erhaltenen Gefühle verstandenen Kernes, der in jedem Kunstwerke vorhanden ist. Für diese Sphäre symbolisirender Klangerscheinungen muß solch ahnendes Verständniß vorhanden sein. Ohne die instinctive Erkenntniß des allgemeinen Inhaltes helfen auch die specielleren Andeutungen nichts, die jede Verstandesanalyse mit leichter Mühe für die Einzelheiten der symbolischen Bedeutung geben kann.

Der Spieler soll also die Stärke-, Bewegungs-, Klanggrade nach dem Bedürfniß des einheitlichen Stimmungsgehaltes, in größerer oder geringerer Fülle, in schnellerem oder langsamerem Wechsel, in schärferer oder gelinderer Betonung darbieten. — Und zwar soll er nicht nur den einzelnen Satz eines größeren Werkes in dieser Weise studiren, sondern sogar im Verhältniß der Sätze untereinander das einheitliche Band erkennen. — Große Compositionen werden häufig die ganze Fülle der Farben, und selbst in scharf beisammen stehenden Contrasten vertragen; kleinere Miniaturbildchen haben es leichter mit dem Grundtone; in ihnen wird meist Grazie, Liebreiz und Niedlichkeit der Form eine große Maaßhaltung in der Entfaltung der Kräfte zur Pflicht machen. Die *Melancholie* z. B. wird auf Monotonie oft gerade ausgehen müssen; die heitere *Lebenserfülltheit* wird der reizvollsten buntesten Abwechselungen in mehr äußerlichem Sinne, *Inhaltstiefe*, der mächtigeren Intensivität der Klangfarben nach psychisch dramatischen Vorwürfen bedürftig sein. — Durch Beethovens As-dur-Sonate Op. 110. z. B. weht ein wehmüthig milder Geist. Dieser ist der Grundton und macht eine maaßhaltende Entfaltung der Kraft, eine mehr gesangliche, lyrisch resignirte Vergeistigung der Klänge zur Aufgabe. Contraste finden sich hier zwar wie überall. Barocker Humor bricht einmal im zweiten Satze durch, und das Finale läßt sogar glühende Lebenskraft sich noch einmal inmitten dieser elegischen Bilder erheben; der Grundton ist aber der bezeichnete. — Die F-moll-Sonate ist ein erhabenes Bild titaner Seelengröße — hier sind die größten Contraste berechtigt. Der gigantische

Aufschwung des ersten Theiles darf die monotone Abgespanntheit des zweiten folgerichtig hervorrufen. Haben im ersten die schärfsten fortissimos getobt, so können für den zweiten die traumhaftesten pianos den Grundton bilden, und der dritte kann sich dem ersten anschließen. Aehnliche Verhältnisse bestehen zwischen dem dritten und ersten Satze der Cis-moll-Sonate; auch zwischen den beiden Sätzen der E-moll-Sonate Op. 90. und den beiden ersten der pathétique, obwohl nicht so klar hervortretend. — Kleine Tonbilder erreichen, wie bemerkt, die Einheit des Grundtons leichter und haben auch aus logischen Gründen das Bedürfniß nach demselben mehr. Große Schilderungen berühren mannigfaltigere Stoffe und werden alles nur Mögliche in der Nüancirung heranzuziehen Gelegenheit haben; ihre Einheit liegt in der Weite geistigerer Regionen. Kleine Bilder repräsentiren meist das Niedliche, Graziöse, Feine — also Theile des Schönen, die sinnlicherer Natur sind. Hier wird eine halbstarke Anschlagsfarbe den Grundton bilden, und alle Schattirungen von forte und piano in einem nur relativen Sinne zu nehmen sein. Mit großem Unrecht wird von dem nicht sachkundigen Spieler in solch einer Composition das forte eben so stark gebildet, wie in einem weit ausgedehnten Bilde voll großer Leidenschaften.

Die Regel kann nicht genug betont werden, daß die Stärke der Tonschattirungen in den meisten Fällen einen relativen Sinn hat. Der Spieler muß immer erst auf das Ganze sehen und danach die Abwägung seiner Crescendos und Diminuendos einrichten. Selbstverständlich werden die letzteren eher in kleinen Bildern ausschweifen dürfen. Das Niedliche verträgt den Schmelz, den verduftenden Farbenschimmer eines hingehauchten pianos als Grundton in den meisten Fällen. — Die besten Beispiele geben das Scherzo Nr. 2 in Gades Albumblättern und Mendelssohns Frühlingslied. Wer hier ein forte ebenso stark bilden wollte, wie in einer langen Sonate, würde sehr unrichtig vortragen. Die pianos hingegen können das Maaß überschreiten. Dies bleibt selbst für diejenigen kurzen Skizzen gültig, die einen ernsteren Inhalt haben.

Es ist nun allerdings zu bemerken, daß die ganze Bildung der Technik in einem freilich elementaren Sinne Einheit in der Tonbildung vorbereitet hat. Elasticität, Lockerheit, Entschiedenheit in der Kraftbethätigung des speciellen Spielmuskels, und demzufolge eine gewisse Brillance der Tonbildung waren Eigenschaften, die dem leisesten wie dem stärksten Lebenszeichen der gesammten Technik zu Grunde lagen;

und wer hier seine Schule gut durchgearbeitet hat, wird in jenem erwähnten Sinne immer eine Art Einheit aufrecht erhalten. Nur ist die in diesem Kapitel gemeinte Harmonie des Grundtones geistigerer, künstlicherer Art; sie ordnet nach dem Principe des gedankenvollen, überlegten Ausdruckes das, was bei der Mechanik beziehungslos neben einander lag.

Hat sich nun somit die Einheit richtig geltend gemacht, und von ihr bestimmt die Summe des Mannigfaltigen in geschmackvoller, vernünftiger Weise entfaltet, so ist der Vortrag zu Stande gekommen. — Mit ihm sind wir naturgemäß zum Schlusse des Systems gelangt, welches von den ersten Keimen an, durch alle Zwischenglieder, denselben als bestimmendes, einziges Ziel im Auge behalten mußte. Keins seiner Elemente ist entbehrlich — so sehr aber auch gerade die Lehre von der Mechanik ihren Antheil betonen mußte, so ist doch die geistige Seite als die Haupteigenschaft hervorzuheben, und ist hier der geeignete Ort auf Grund des Vorausgegangenen, der Redensart, der Vortrag, nicht die Technik sei die Hauptsache, ihr Recht zu sichern.

Es ist nun hinsichtlich des Vortragsbegriffes noch das Verhältniß von der subjectiven Zuthat des Spielers zu dem objectiven Kerne einer Composition zu erörtern.

Je charaktervoller, gediegener und wahrhaft schöner ein Tonwerk ist, um so fester ist seine Objectivität umgrenzt, und der Spieler erreicht das Höchste, wenn sein Vortrag nichts weiter als die letztere zur Darstellung bringt, wenn er sich selbst ganz vergessen läßt. Was die Einheit der Grundfarbe betrifft, so wird z. B. bei den meisten Beethoven'schen Sonaten nur eine einzige die richtige sein.

Hinsichtlich der Auseinanderlegung des Mannigfaltigen, der Darstellung des Contrastlichen jedoch, werden sich immer mehrfache Auffassungen rechtfertigen lassen, und muß hier der Grundsatz festgehalten werden, daß selbst Abweichungen von der Vorschrift des Komponisten begründet sind, wo sie auf poetischer und verständiger Erfassung des Inhaltes beruhen. Es ist nicht zu übersehen, daß 1) die Musik ihren Inhalt überhaupt nicht in so präcise Umrisse faßt, sondern der Phantasie eine größere Productivität zumuthet als andere Künste; 2) daß die Wahrheit des Schönen eine mannigfaltige Mischung der in ihm enthaltenen Bestandtheile, selbst bei sonst festen Umrissen eines Werkes, zuläßt; und 3) daß eben die Kunst des Vortrags darin besteht, dasjenige Einheitliche unter den verschiedenen Möglichkeiten herauszufinden,

welches entweder der Neigung oder der Ueberzeugung der darstellenden Subjectivität entspricht.

In der letzteren Seite hat die Kunst des Vortrags ihren Hauptreiz und läßt die Erscheinung erklären, weßhalb verschiedene Virtuosen ein und dasselbe Werk oft verschieden darstellen, und doch Jeder Schönes giebt. — Das Schönste wird der natürlich erreichen, der Alles in allen Theilen vollendet darbietet, und Schönheiten aus den Tiefen eines Werkes hervorzuzaubern versteht, die vielleicht nicht einmal der Komponist in solcher Reichhaltigkeit empfunden hat.

Ist der Gedanke, daß unbeschadet aller Anerkennung der geistigen Ueberlegenheit der Klassiker und einiger Nachklassiker im Punkte der Production, die Kunstbildung und der Geschmack für Reproduction selbst einem Beethoven gegenüber heut zu Tage auf einem fortgeschritteneren Standpunkte stehen, keineswegs als ein zu verwegener zu bezeichnen; so muß für die große Zahl der geringeren Kompositionen es geradezu als Aufgabe betrachtet werden, im Vortrage mehr aus ihnen zu machen, als sie enthalten.

Daß dies die großen Meister wirklich so auffassen, wird durch die Thatsache bewiesen. Die scheinbar unbedeutendsten Kleinigkeiten in der Literatur erhalten unter den Fingern einer Meisterhand oft eine Art Geist und Reiz; das einfach Brillante wird sprühend von Lebenslust und Humor, das schlicht Sentimentale innig, ernst und erhaben, das scheinbar Monotone ein schillerndes Farbenbild, das Einfache sinnig und bedeutungsreich, das Ausdruckslose ausdrucksvoll; wie Vieles wird wahrhaft niedlich, graziös, brillant durch eine schöne Technik allein.

Das ist die wahre Kunst des Vortrags, das vollendet Schöne in allen seinen Theilen — ihm entsprechend — objectiv zur Darstellung zu bringen; das minder Schöne — so schön wie möglich — das Gehaltlose mag lieber ganz abgelehnt werden.

Achtzehntes Kapitel.

Ueber den musikalischen Inhalt. Fingerzeige über allgemeine Auffassung.

Tief inne wohnt der menschlichen Seele die Nichtbefriedigung durch das von der Natur und dem Leben Dargebotene. Der Zug der Sehnsucht drängt sie nach etwas *Anderem*. Unwiderstehlich ist die Macht dieses Zuges, und das Andere — wohin die Sehnsucht treibt — ist das dunkle, von ewigem Schleier verhüllte Land der Unendlichkeit, der Ewigkeit. — Die Phantasie ist als geschäftige Dienerin bemüht, den Schleier zu lüften, und die unermeßlichen Weiten, die sich hinter ihm öffnen, mit denjenigen Gestaltungen zu erfüllen, welche jene Sehnsucht an ihr Herz ziehen möchte, oder von denen sie hofft, mit einer ihrer Wärme entsprechenden Liebe umfaßt zu werden.

Die genannten beiden Ureigenschaften der Seele, die Sehnsucht und die Phantasie, schaffen zwei Welten, die, im Inhalte großentheils zusammengehend, in der Form verschieden sind und durch diese Formverschiedenheit auch in einem Theile des Inhaltes wieder auseinander gehen müssen: die Religion und die Kunst. — In der Religion lehnt die Phantasie bestimmte Formbildungen ab und genügt dem Zuge der Sehnsucht nur insofern, als sie im Allgemeinen die Existenz eines Jenseitigen mit all den Eigenschaften bestätigt, welche das Urgefühl in seinem Drange nach Ergänzung wünscht. Die Räume des Jenseitigen werden nur mit der allgemeinen Idee des Vollkommenen und Beglückenden erfüllt. — In der Kunst unternimmt es die Phantasie, wirkliche Gebilde zu schaffen, welche in ihrer sinnlichen Erscheinung die Eigenschaften bestimmt an sich tragen, welche der Sehnsucht entsprechen. — Und da die Phantasie in ihrer irdischen Bestimmtheit nur von den erfahrungsgemäß in Besitz genommenen Erscheinungen ausgehen kann, so bemächtigt sie sich der *letzteren*, um sie *so* umzuändern, daß sie jenem sehnsüchtigen Zuge der Seele genügen, daß die im gewöhnlichen Leben ihnen anhaftende Nichtbefriedigung in Befriedigung der Seelenthätigkeit übergeht.

Dies ist der subjective Vorgang in Kürze angedeutet. — Bei der Religion wäre noch auf das Abhängigkeitsgefühl der Genauigkeit halber einzugehen; doch kommt es für unsern Zweck darauf nicht an. — Es genügt, auf die tief der Seele innewohnenden Eigenthümlichkeiten, der

durch Nichtbefriedigung hervorgerufenen Sehnsucht nach dem Vollkommenen und der productiven Kraft der Phantasie aufmerksam zu machen.

Der weitere Fortgang der Betrachtung führt auf die Art und Weise *wie* die Phantasie sich ihrer Aufgabe entledigt, d. h. auf die objective Seite der Religion und Kunst. Für jene muß sich die wirkliche Objectivität auf Folgerungen, Hypothesen, Combinationen beschränken, welche der denkende Geist abstract in der Metaphysik niederlegt — ein klares sinnfälliges Erkennen ist der irdischen Subjectivität nicht beschieden.

Was aber die Objectivität des *Verfahrens der Phantasie* betrifft, so ist für jede Religion *das* festzustellen, daß Vorstellungen angeregt — in demselben Grade aber in Bezug auf ihre Sinnfälligkeit unbestimmter, abstracter gelassen werden, als die ganze Bildungsgrundlage geistiger ist. Näheres würde die hier gestellten Grenzen in die Weite treiben. Es wird nur hinzugefügt, daß die den Menschen am *Tiefsten* und *Ernstesten* ergreifende Nichtbefriedigung in der Religion ihre Ausgleichung sucht. — Das in der unendlichen Zahl der Lebenserscheinungen und Erfahrungen sich ausdrückende Unvollkommene wird hier in eine allgemeine Sphäre der höchsten Vollkommenheit hingeleitet. Die zahllosen Mißklänge, die im Leben zu keiner Auflösung gelangen, die Dissonanzen, welche im Seelenleben, besonders in dem zarteren unaufhörlich angeregt werden, finden in dieser Sphäre ihre einstige Consonanz. Das *Wie* giebt die Phantasie nicht an — sie erhält nur das Gefühl der Sehnsucht allgemein in der Spannung und Erwartung — und läßt ihm durch die dadurch angeregte Hoffnung eine einstweilige Beruhigung zu Theil werden.

In der Kunst entfaltet die Phantasie ihre ganze Kraft. Sie bemächtigt sich der mannigfaltigsten Erscheinungen der Natur und des Lebens, und gestaltet ihre in die Sinne fallende Beschaffenheit so, daß sie dem sehnsüchtigen Zuge der Seele entspricht. Dieser letztere ist nichts Anderes als die Idealität. Was subjectiv von den Ausdrücken: Sehnsucht, Nichtbefriedigung, Drängen nach etwas Anderem ꝛc. bezeichnet wird, ist in der Objectivität die Idealität. Diese ist der innerste — bewußt oder unbewußt, von bloßem Gefühle schon ausgehende, vom gesammten Geiste in der vollen Kraft empfundene Kern der Seele. Das Eine im Vielen, das von der zerstreuenden Prosa, von den dem Geist widerstrebenden Angehörigkeiten und Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung Gereinigte, in eine sinnliche Scheinexistenz Niedergelegte, ist diese Idealität, wie sie von der Phantasie in der Kunst ausgedrückt wird. — In der Religion bleibt die Kraft der Phantasie eingeengt von

den Bedingungen absoluter Allgemeinheit — unentfaltet in sich selber. In der Kunst tritt sie in die unendliche Fülle aller Erscheinungen der Natur und des Lebens, und prägt den Zug der Idealität schon auf die kleinste sinnliche Existenz, auf Blume, Frucht, Blatt, Stein, Thier, auf Wort, Satz, Klang, auf jeden Umriß, auf jede Form, auf Farbe, Licht und die unendliche Mannigfaltigkeit der Art und Weise des Zusammentretens und der Beziehungen der Dinge und lebenden Wesen unter einander. — Die subjective Nichtbefriedigung, von der oben ausgegangen wurde, hat einen verschiedenen Anlaß und Ausgang: 1) sie knüpft an die einzelne sinnliche Erscheinung an, ja an die allereinzelste; sie sucht ihre Ausgleichung in den kleinsten Gaben der Kunst. In diesem Sinne entsteht die Fülle der künstlerischen Werke geringerer Art, welche die unmittelbare Thätigkeit des Sinnes befriedigen, jede schöne Formbildung, ein schöner Farbenreiz, Klang ꝛc.; 2) sie kann aber weitergehend in einer unendlichen Stufenleiter an die den Verhältnissen der Erscheinungen unter einander innewohnende Idee, oder an die tiefer und innerlicher denselben auch im Einzelnen zu Grunde liegende Inhaltlichkeit anknüpfen. Was hier die Phantasie zur Ausgleichung jener Nichtbefriedigung zu unternehmen hat, ist geistigerer Art. Die Idealität der bloß sinnlichen unmittelbaren Reize wird Voraussetzung, Technik, Mittel — für höheren Inhalt, es entsteht eine Idealität des Gedankens innerhalb der Idealität der Formen. Der Geist der Objectivität, also der Umfang der Wirklichkeit, liefert aus der unberechenbaren Mannigfaltigkeit des Lebens die Stoffe; — 3) aber knüpft die Nichtbefriedigung an das eigene Selbst und an die Gesammtheit der Objectivität an; sie sucht ihre Ausgleichung nicht mehr in derjenigen Idealität, die über wirkliche Verhältnisse sich ausbreiten läßt, sondern verlangt überhaupt nach dem Höchsten, nach jener Welt, die sich hinter den ewig verschließenden Schleiern, von denen oben gesprochen wurde, ausbreitet. Ist die Phantasie in diesem Sinne thätig, so bedarf sie des Höchsten idealen Schaffens, ihre Objecte werden die göttlichen Dinge; sie arbeitet im Sinne des religiösen oder des metaphysischen Bedürfnisses. — Diese Stufe hat zwei gesonderte Fälle. Entweder geht sie vom Dogma aus oder vom eigenen Selbst. Der subjective Inhalt nimmt das von der Religion Dargebotene an, oder er geht, des Weltgedankens voll, aus eigener Tiefe und Fülle, getheilt zwischen Jenem und dem Eigenen, dem höchsten Gedanken nach. — Der erste Fall wird eine geläuterte, von Anfang an beseeligte Befriedigung, der die im inneren Conflikte machtvoller hervortretende, durch reiche Erfahrung und vielseitigere

Seelenanstrengung melancholischer gefärbte Phantasie in Thätigkeit setzen. — Jener wird erbauen, dieser erschüttern und erheben. Beide werden die Tiefen des Geistes herausfordern — sie werden auf die endlichen Erscheinungen den Hauch des Absoluten ausgießen — aber in verschiedener Weise; die von der Poesie des Dogma erwärmte Phantasie wird von Anfang an den verklärten Frieden, das ruhige Hinströmen der Seele nach dem höchsten Ideale darstellen, die von der Poesie der eigenen Tiefe angeregte Phantasie wird einen subjectiveren Prozeß der Gährung und des Ringens vergegenwärtigen, der einen verschiedenen Ausgang nehmen kann. Derselbe wird sich ebenfalls jene Verklärung erringen können — menschlich wahrhaft, aber auch ebenso oft mit der Melancholie schließen, von der er naturgemäß ausgehen mußte, oder ein andermal in einen Ton wehmüthiger Resignation einleiten, welcher, von einer geistigen Verklärtheit und Innerlichkeit erfüllt, gezwungen wird, Beseeligung in sich selbst zu suchen. — Ja dieser Standpunkt kann auch eine der Religion ähnliche, aber von anderen, selbst eigenen geistigen Mächten ausgehende Heiterkeit und beruhigte Glückseligkeit zu seinem Charakter haben, nur wird ihr Ton anders sein als der religiöse.

Die einzelnen Künste haben nun verschiedene Mittel, Fähigkeiten und Neigungen, sich einem der bezeichneten drei Standpunkte anzuschließen. Die anhängenden Künste oder die Vorstufen einzelner Künste werden die unmittelbar nur den Sinn anregenden Reize idealisiren, z. B. die Ornamentik im Handwerk, die dem Vergnügen allein dienende Tanzkunst, schöne Farbenzusammenstellungen, Klangbildungen ꝛc. Malerei und Sculptur gehen genauer in den zweiten Standpunkt ein, und idealisiren einen großen Theil der Objectivität — jene mehr und genauer als diese — beide aber ohne Vergleich oberflächlicher als die Poesie. Auch der dritte Standpunkt — das Ideal im höchsten Sinne, wird wesentlicher Inhalt beider Künste und gewinnt die Malerei, namentlich durch unmittelbares Entzücken des Sinnes, einen Vortheil einziger, unersetzlicher Art. Die Poesie leistet am wenigsten im Sinnlichen und kann sich von dieser Seite mit der Malerei nicht messen, dafür entfaltet sie aber den Geist in seiner eigentlichen Natur, nämlich im Einzelnen, im Eindringen zur Tiefe, und ergreift die Seele mit den mächtigsten Kräften.

In der Architektur und Musik knüpft die Phantasie am wenigsten an Erscheinungen der Natur und des Lebens an. Sie idealisirt sich erst ihr Material — dort die Linie — hier den musikalischen Klang und dann vollbringt sie Gebilde und Schöpfungen. Während sie aber

in der Architektur einen einseitigen Inhalt hat, nämlich: entweder die nur in die Sinne fallende schöne Form, oder einen Inhalt, der den zweiten Standpunkt nur berührend in den dritten hauptsächlich — in den religiösen Stoff — übergreift, breitet sich die Musik inhaltsvoller, reicher und mächtiger durch alle drei Stadien aus und hat vor allen Künsten den unersetzlichen Vortheil voraus, das Bild jenes Seelenprozesses, der allen zu Grunde lag, selbst darzustellen und die Nichtbefriedigung mit leichteren Mitteln zur Versöhnung zu erheben.

Sich selbst in einem Andern wiederzufinden, sein eigen Abbild in irgend einer sinnlichen Form wahrzunehmen, füllt die Leere der Nichtbefriedigung in einem gewissen Sinne schon aus. Es ist zwar nur ein elementarer Reiz der Tonkunst, im Fluidum der Töne, in der Art und Weise dieser klingenden Kräfte, den Lebensprozeß des Gefühles abzuspiegeln; er geht aber durch das ganze Gewebe ihrer Entwickelung durch und wird durch keine noch so vergeistigte Gestaltung neutralisirt. Es ist nicht zu leugnen, daß zu diesen elementaren Reizen Viel hinzukommen muß, um das musikalische Kunstwerk mit der Geistigkeit zu erfüllen, auf die es in Folge seiner Aufnahmefähigkeit Anspruch hat; damit wird aber die Unerläßlichkeit jener Ureigenschaften nicht aufgehoben. Die in den vorhergehenden Kapiteln besprochene Vortragslehre beruhte darauf. —

Was nun zu jenen Urelementen hinzukommen muß, ist ein dreifacher Inhalt: 1) ein formeller; 2) ein pittoresker; 3) ein poetischer. Der erste, der formelle, zeigt die innerhalb der specifisch-musikalischen Combinationsfähigkeiten mögliche Idealität in der Structur äußerlicher Gebilde, in denen Ordnung, Einheit in der Mannigfaltigkeit, eine Regel in den sinnlichen Beziehungen vorherrscht. Die Musik, die sich hier ergiebt, wird, da die Idee der Form als eine auf nicht zu viele Unterschiede beschränkte hervortritt, besonders den Reiz der Klangwirkungen, die Kunst, Spannungen sinnlicher Art anzuregen und zu lösen, das Material der sogenannten Effekte ausbeuten. Hierin liegt eine große Mannigfaltigkeit und dieser Stoff wird in die Form gefüllt. Es entsteht ein Schönes — von sinnlich reizender und formeller Natur. — In der zweiten Art wird der Reiz bestimmt auf Nachbildungen, auf Anklänge aus den Erscheinungen des Lebens beschränkt. Dem Tone wird seine pittoreske Kraft abgelauscht und ihm dadurch ein Inhalt anderer Art verliehen. Das Kunstwerk wird von malerischer Bedeutung, Naturscenen und Laute, Bewegungen und Thätigkeiten lebender Wesen werden in seinen Inhalt aufgenommen. Es ergiebt sich, daß der Ton

seine malerische Kraft auf einen großen Theil der hörbaren und selbst sichtbaren Erscheinungen der Welt auszudehnen vermag. (Vergl. das fünfte Kapitel in des Verfassers Schrift: „Das musikalisch Schöne.") In der dritten Art wird die Bedeutsamkeit des Tones im Ausdrucke psychischer Stimmungen zur Geltung gebracht. Dies geschieht entweder in dramatischer oder in epischer Form, auf dem allgemeineren Boden der Lyrik. Diese Gattung ist die umfassendste — sie verwendet die Mittel der beiden vorigen ebenfalls, bringt aber in die symbolische Bedeutsamkeit des Tones, in den Zusammenhang, den derselbe mit verschiedenen, vereinzelten, bestimmten Stimmungszuständen des Seelenlebens hat, tiefer ein. Die dramatische Form der hier sich herausstellenden Tonlyrik ist vorwiegend in der vocalen Musik, und zwar in der Oper; das einfache Lied ist episch-lyrische Musik. In der Instrumentalmusik gelangt die in Rede stehende Bedeutung des Tones zwar im Einzelnen nicht zu der feinen Ausdrucksfähigkeit der eben angedeuteten realen Lyrik, gewinnt dafür aber im Ganzen einen mächtigeren Inhalt. Das Dramatische — obwohl das Wort dem Instrumente fehlt — ist symbolisch in vollster Lebendigkeit — weicht aber eben, weil die Bestimmtheit der Action durch das fehlende Wort unmöglich gemacht wird, in ein anderes Gebiet aus. Das Tonwerk wird ein vom epischen Zuge vorwiegend charakterisirtes, lyrisches Bild, voll dramatischen Lebens. Alle drei poetische Formen spielen hinein, das Ganze ist ein Ringen des Tones nach dem Begriffe der Sprache, ein Drängen der Dämmerung nach dem ersten Sonnenstrahl. — Keineswegs vollzieht sich in Beethoven's neunter Symphonie allein dieser Gedanke — er ist der Inhalt der gesammten edelsten, geistvollsten Literatur der Musik. — Die letztere ist Poesie — ja mehr als diese, sie ist poetischer als die Poesie, denn sie läßt das Gefühl in seiner Urnatur, in seinem Dämmerleben, in einer gewissen träumerischen Versunkenheit, die den größten Inhalt annehmen kann und anzunehmen so leicht geneigt ist, weil das Absolute ebenfalls ein träumerisch Unklares ist. Je größer der Geist, je mehr er mit der Erkenntniß des Absoluten gerungen, um so mehr trägt er nur ein träumerisches Helldunkel als Resultat seiner Bemühungen davon — um so bereitwilliger und seliger sinkt er an das mütterliche Herz des Gefühlslebens zurück, wo er trotz seiner stolz errungenen Schätze demüthig und wehmüthig sein Haupt senkt.

Wir haben hier drei Stufen der musikalischen Inhaltlichkeit geschieden. Dies ist wieder eine methodische That des sichtenden Verstandes. In der Wirklichkeit combiniren sie sich zu zahllosen Misch-

verhältnissen, in denen bald das eine, bald das andere Moment vorwaltet, und in den verschiedenen Werken selbst mit wechselndem Ueberwiegen des einen oder anderen.

Hiermit ist das Allgemeingültige für den musikalischen Inhalt noch einmal kurz vergegenwärtigt — das Ausführlichere findet sich in der oben genannten Schrift des Verfassers.

Der letzte Theil des angeführten Inhalts, als der umfassendste und höchste, wird natürlich die besondere Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich lenken müssen und ist besonders die bisher dem Gefühle dunkel vorschwebende Auslegung schöner Tonwerke auf bestimmtere Grundlagen zurückzuführen. Hier fehlt in dem Bereiche der musikalischen Aesthetik allerdings noch die objective Forschung. Die musikalische Schönrednerei, die dichterische geschmückte Phrase hat in unsäglicher Wohlfeilheit überhand genommen; den Kunstwerken werden objective Beziehungen und inhaltliche Specialitäten untergelegt, als ob es die höchste Aufgabe der Tonkunst sei, das ihren Mitteln schlechterdings Versagte mit Gewalt sich anzueignen. Ja, es liegt eine Inhaltlichkeit in den Tönen, aber sie ist allgemeinerer Art, und die Auslegung darf nie zuweit da eingehen. —

Für den Klavierspieler ist Folgendes festzuhalten. — Die inhaltvollste, den Menschen am ernstesten und mächtigsten ergreifende Poesie liegt in der Religion und Metaphysik. Der Geist geht mit der Fülle seines gesammten Inhaltes in die Träumerei des Absoluten über, jenes ihn so erhebenden und durch den Gedanken der höchsten Vollkommenheit vollendetsten Schönen. — Sobald diese Poesie aus der abstracten Form, in der sie noch keine Kunst ist, heraustritt und zum sinnlichen Mittel greift, um sich in concreter Erscheinung auszudrücken, also sich in den Künsten offenbart, vermag unter diesen keine jenen hochbegeistenden und mächtigen Traum so vollkommen auszumalen, als die Musik. Zwei Eigenschaften verhelfen derselben zu dieser Fähigkeit: die Aehnlichkeit der Eigenthümlichkeiten ihres Materiales mit dem Gefühlsleben und die Art und Weise ihren Stoff zu vergeistigen. Die letztere besteht darin, den gesammten Inhalt der Welt vorbeistreifend zu berühren, aber so, daß er verklärt sich abzuspiegeln scheint, in einem hoch darüber erhabenen, veredelten Wesen, ganz wie die Objectivität in der Seele des unklar Schwärmenden.

Objectiv betrachtet, liegt ein Hauptgrund dieses Verhältnisses in zwei Dingen: a) in der der Bewegung und Combination der den Tönen eigenen, auf Aehnlichkeit beruhenden Symbolik, die sich für eine Unzahl

objectiver Verhältnisse ausdeuten läßt, und b) in der Reizempfänglichkeit des Subjektes, das sein innerstes Wesen durch Selbstschauen besonders angeregt fühlt und die Phantasie mehr als irgend eine Kunst in Produktivität versetzt. — Der Geist der Form betheiligt sich wesentlich an den genannten Eigenschaften — Form und Inhalt scheiden sich im höchsten Gedanken überhaupt garnicht; wo eine Trennung beider Begriffe wahrgenommen wird, ist der höchste Gedanke nicht mehr ein Kunstwerk; es nimmt schon einen niedrigeren Standpunkt ein.

Alle Momente müssen ihre höchste, geistreichste Verarbeitung erhalten haben, um gerade den genannten Inhalt — den religiösen oder metaphysischen Traum — auszudrücken. Zwei Componisten stehen an der Spitze der Literatur und das Pianoforte mag stolz darauf sein, von dem Einen das Schönste, von dem Andern einen Theil seines Besten in seinem Besitze aufzuweisen. Der Erste ist Beethoven, der Andere Bach. Sie unterscheiden sich in der Weise, wie oben in diesem Kapitel die Poesie des Dogma von der des eigenen Erhebens über die irdische Welt geschieden wurde. Bach ist der von jenem erfüllte Dichter und darum charakterisirt ihn die festgefügte, plastischformende Stylweise, die Erhabenheit und Innigkeit, die Frömmigkeit, die ungetheilte innere Einheit. Beethoven schafft in eigener Brust die Sphären der Ewigkeit, in den aufgewühlten Tiefen seines Herzens eine überirdische Welt. Die hiermit zusammenhängende Stimmung ist — wie a. g. O. angedeutet wurde — die Erhabenheit, die Melancholie, die Wehmuth. — Psychologisch consequent reiht sich der Humor daran — die Größe des Schmerzes, der Ernst seines in sich gekehrten weltumfassenden Gemüthes — reibt sich auf, wenn er nicht über sich selbst und über diese ganze irdische Nichtigkeit lacht.

In diese Stimmungen einzudringen, jede an geeigneter Stelle zu verstehen, und in allen Einzelheiten die Allgemeinheit des Seelenbildes herauszufinden — für das Ganze sich warm zu begeistern — dies ist die Aufgabe des darstellenden Spielers. Wo das innere Verständniß receptiv gewonnen ist, da nur kann in der reproductiven Wiedergabe Richtiges geleistet werden. — Nach jenen beiden höchsten Gipfeln hinanzustreben, ist die schönste — und ernsteste Pflicht des Spielers. Von solcher Höhe — von dem Verständniß eines Beethoven und Bach — schaut es sich leicht herab auf die niederen Geister — ihre Erfassung ist Spielarbeit.

Es wurde oben a. g. O. noch einer Stimmung der Heiterkeit gedacht, die sich — ähnlich wie in der Religion — aber anders, objectiv

geistiger, auch aus der eigenen Innenkraft erwirbt und auf alle Gegenstände den milden, ruhigen Schein der Verklärtheit haucht. In der Poesie nimmt Göthe diesen Standpunkt ein — in der Musik fehlt zur Zeit noch ein Göthe; vielleicht ist künftiger Zeit solch Gestirn beschieden. Die Tonkunst ist eine junge Kunst — so viel leuchtende Punkte, wie die Poesie aufzuweisen hat, zählt sie an ihrem Himmel noch überhaupt nicht. Auf Mozart paßt aber der genannte Standpunkt nicht. Die Grazie und der Liebreiz seiner Werke — sind hellenische Naturwüchsigkeit, ein Frieden *vor* dem Kampfe — kein Sieg, kein Ausruhen *nach* Kämpfen. — Göthe hat zwar auch ein gut Theil Hellenismus — aber noch etwas mehr. Es giebt noch außerhalb der Kunst einen Geist, der über dem Geiste der künstlerischen Manifestation steht — davon hatte Göthe viel, Mozart wenig.

Weiteres über den Inhalt aller Compositions- und Styl-Richtungen hinzuzufügen, greift über die Berechtigung dieser Schrift hinaus. Die Aesthetik des Klavierspiels ist zu scheiden von einer der Klavierliteratur, wofern die letzte überhaupt ein Recht hätte, sich von der allgemeinen Musikästhetik zu sondern. — Die Formen und Regeln, welche in das specielle Bereich des Spieles, als darstellender Kunst eines ihr dargebotenen Inhaltes, fallen, sind besprochen. — Für den letzteren selbst wurde nur Allgemeines angedeutet.

Der Spieler begeistere sich am Höchsten, versage seine Liebe und seine Vertiefung aber auch nicht den anderen Sphären der Literatur. Auch eine schöne Sinnlichkeit ist ein berechtigtes Moment. Das perlende Tonelement ist ein dem Klaviere einzig zufallender Reiz — die vielen anderen Tonfarben haben zwar nimmer die Wirkung der orchestralen Mannigfaltigkeit, ersetzen aber durch den Gedanken der virtuosen Geschicklichkeit — einer Art Geistigkeit, in welche das Orchester nicht eindringt — und durch Feinheit des Reizes Vieles.

Die Wärme der Begeisterung wird sich immer dadurch offenbaren, daß der Spieler sich angeregt fühlt, in dem Tonleben seines dem Vortrage bestimmten Stückes objectiv poetische Anklänge aus dem wirklichen Leben zu Grunde zu legen. Und diese Auslegung wird um so leichter sein, je schöner die Composition ist — je gewöhnlicher ihre Gedanken, um so schwerer — zuletzt wohl ganz unmöglich. Beispielshalber mag hier auf die mannigfachen poetischen Bilder hingewiesen werden, die für Beethoven's Cis-moll-Sonate Op. 27. entworfen sind:

1) Czerny verweilt nur bei dem ersten Satze und nennt ihn ein Nachtstück, in welchem sich eine Geisterstimme vernehmen läßt.

2. Ulibischeff findet im Adagio die herzergreifende Trauer einer Liebe, die keine Wirklichkeit kennt und von sich selbst lebt, gleichwie eine Flamme ohne Nahrung. Wie die Melodie abgebrochener klingt, so zeigt der Mond sein bleiches Trauerangesicht und verhüllt sich im Augenblick darauf, unter dem Schleier des düstern Gewölkes, das über ihn hineilt. Man glaubt auf einer öden und wüsten Ebene ein ungeheures Grab zu sehen, ein Theil der Mondscheibe beleuchtet es und der Genius des Schmerzes frägt nach seinem Räthsel. Melodien steigen aus diesem Grabe, wie die Antworten eines jammernden Schattens, welcher über seine Nichtigkeit weint. — Im Presto hat Beethoven seinen Zorn und seine Verzweiflung ausgetobt, das Schicksal verdammt, das Menschengeschlecht unter der Last seines Fluches niedergeschmettert und dann doch wieder geweint, wie ein Kind, das seine Mutter um Verzeihung bittet.

3. Liszt nannte das Scherzo dieser Sonate eine Blume zwischen zwei Abgründen (ein Vergleich, den Ulibischeff unpassend findet).

4. Marx nennt das Adagio das leise Lied entsagender Liebe. Es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus wahrer Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, steckt und sich dehnt wie der bange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labial für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fließt dieses Klagelied hin! ꝛc.

Der Entsagung folgt die Scheidung im zweiten Satz: „O, denke mein, ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl auf ewig." — Und nun muß weiter gelebt werden, stürmt man hinaus und stürmt hinauf, und zürnt und weheklagt — und alle Schläge und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

5) Louis Köhler findet in einem Friedhofe bei falbem Mondschein auf Graburnen unter Trauerweiden ein stimmungsverwandtes Gemälde zum Adagio. Das Allegretto in Des führt in eine Stimmung hinüber, die durch Thränen lächelt und das frühere Schmerzensweh in süßmilde Tröstung umstimmt. Im presto agitato wechseln Angst- und Schreckaccente und wildes Schwelgen im Spiele der entfesselten Gefühle mit Momenten großartig resignirender Fassung voll hoher Seelenwürde, bis es nach furchtbarem Leidenschaftstaumel wie todesmatt darniedergeht, um dann noch einmal im letzten Aufflackern mit Heftigkeit abzubrechen.

6) Elterlein findet in der ganzen Sonate unnennbares Weh, schneidenden Seelenschmerz als Grundstimmung. Im Adagio erscheint das innere Leiden verhalten, zusammengepreßt, gemessene Seufzer entwinden sich dem gequälten Herzen, aber doch ist ein Gefühl stiller Ergebung in das Unvermeidliche damit verbunden. Die Tonfärbung des Ganzen ist zauberisch, ein Dämmerlicht, ein Nachthauch. Im Allegretto fallen wir aus einem Himmel in eine leichte, flüchtige, sorglos sich ergehende Welt, und paßt dasselbe nicht zu der Grundstimmung der anderen Sätze. Im letzten Satze braust das wehedurchzitterte Gemüth in schmerzlichster Leidenschaft auf. Die gepreßte Brust macht sich Luft, der still verhaltene Gram entladet sich dem Herzen, dessen sich ein furchtbarer Seelensturm bemächtigt. Wie aus der grollenden Tiefe eines Vulcans steigen die unheimlichen Dämonen aus dem inneren Herzenskrater herauf, in krankhaften Zuckungen. Das Gemüth ringt gewaltig mit Mächten der Finsterniß, es giebt das erhabene Schauspiel des Riesenkampfes. Aber es erliegt nicht — der befreiende Humor blickt an einigen Stellen hindurch; hier steigen Mächte auf, denen die Dämonen nicht gewachsen sind. Das Gemüth des Tondichters hat sich voll ausgeweint und dadurch befreit.

7) Im XI. Jahrgang der neuen Berliner Musikzeitung findet sich ein Aufsatz von F. F. Weber über die genannte Sonate. Darin heißt es: Beethoven ist in dieser Sonate Darsteller von geträumten Scenen, die sich zutragen in der äußerlichen sichtbaren Natur. Ständen wir in nächtlicher Stille inmitten einer üppigen Vegetation, und es träte uns dann Schritt für Schritt die kaum in den Gefäßen zu bergende Naturfülle näher, in der die Vegetation ihren lebensvollen Leib um uns her ausstreckt, so daß wir endlich uns ganz vertieften — in die lautlose und doch unendliche Thätigkeit und Geschäftigkeit des vegetativen Lebens um uns herum, das im kleinsten Blättchen sich bis zur unendlichen Größe entwickelt, und drängen dann die Geister dieses Naturwirkens immer aufs Neue auf uns ein, durch nichts verscheucht und auch durch nichts zu verscheuchen, die sublime Geistigkeit nur zuweilen verrathend, durch ein scheues Zurückschrecken, vor einem gar nicht wirklichen, sondern nur erträumten Laut — erträumt in den Muscheln unsers eigenen Ohrs — ständen wir so und begäbe sich das mit uns, so ständen wir so, wie Beethoven sich stehend gedacht hat, als er den letzten Satz seiner Sonate in Cis-moll geschrieben.

8) Im IV. Jahrgang der Berliner Musikzeitung Echo in Nr. 43 findet sich ein Aufsatz von Peter Cornelius über die Cis-moll-Sonate,

worin er den ersten Satz mit einem hehren gothischen Baum vergleicht, der mit lockendem Geläute den Gläubigsuchenden den Weg weist durch Wildniß in seine heilige Halle. Im frommen Gebet schweben hier alle Schmerzen aufwärts und lösen sich in der Harmonie mit einer seligen Geisterwelt. — Im zweiten Satz wirkt irdische Liebe, welche mit dem Klang ihrer Harfe jenes heilige Geläut übertönen will. Es ergeht die Aufforderung an diese Liebe sich dem heiligen Asyle lieber zuzuwenden, von dem sie den Betenten mit unwiderstehlicher Macht entfernt hakte. Von Neuem wird im dritten Satz das Waldesdunkel aufgesucht. Böse Dämonen haben die Pforte verschlossen, das heilige Tönen ist verstummt — doch aber erklingt ihr Echo; der Glaube im Herzen ist verstorben — trostloses Irren. Aber stolz und kühn ist das Herz — auf! es muß sich wieder zum heiligen Bau emporschwingen, der dort dem trockenen Auge leuchtet.

Der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, diese acht Beispiele von der Auslegung ein und desselben Werkes im Auszuge hier mitzutheilen. Frägt der Realist — ist es denn wirklich wahr, daß auch nur eins der hier mitgetheilten Bilder in den Tönen verborgen liegt? wo ist der Kirchhof, der falbe Mond, die gothische Kirche oder die nächtliche Natur? so ist darauf zu antworten, daß allerdings kein Beweis gegeben werden kann, daß sogar die Auffassung von Weber in Nr. 7 sehr viel Ungereimtes enthält. — Stützen vermag sich solche poetische Ausdeutung nur auf die symbolische Bedeutung, die auch andere objective Combinationen zu ihrem Inhalte haben, auf die Inhaltlichkeit der Gesten, der Mienen der menschlichen Bewegungen, auf die Bedeutsamkeit landschaftlicher Momente in der Malerei und Poesie, auf die Eigenthümlichkeit der menschlichen Seele, ihren allergeheimsten, tiefsten und heilig innersten Gehalt nicht in das kühle, begriffshelle Wort niederzulegen, sondern in das Bild, in den Vergleich, in das im Objectiven durch ähnliche Combination und Gestaltung das Eigene Andeutende. —

Das Gefühl will gar nicht das bestimmte Mittel haben, so wenig wie das ersehnte Object seiner Liebe. Sobald in concreten Umrissen die Poesie der Liebe ihr Ziel vor Augen hat, verschleiert sich der ideale Schein ihrer unendlichen Innerlichkeit mit leistrübenden Schatten, und je mehr sie davon Besitz nehmen darf, um so stärker verdeckt die Wolke der Realität den wonnevollen Traum der idealen Sehnsucht. Dies ist

auch für die Musik festzuhalten. — Das Tonwerk ist dieser wonnige Zug des Träumens, des Sehnens, des Liebens — in ihm erkennt die Seele sich selbst als in dem allereureigensten Element der Poesie wieder, das ihr tief inne wohnt, das ihr angeboren ist — naturwüchsig — des größten Inhaltes voll und mit Wärme all die Objecte umfassend, die symbolisch verständig durch die Tonverbindungen in Erinnerung gebracht werden. Greift sie aber zum Worte und will sie das im Dunkeln Lebende in das helle Licht ziehen, so schwindet sein schöner Umriß und sein nächtlich schimmerndes Gewand — es wird ein mißlungenes Werk

Darum hinkt jede poetische Auslegung — selbst die eines Ulibischeff oder Marx — die schönen Phrasen solcher Redekünstler machen ihrer eigenen Lust viel zu viel Zugeständnisse, als daß sie nun annähernd dem Werke und seinem Inhalte gerecht würden.

Es kommt aber auch bei dem Klavierspieler nicht darauf an — erst Poesie zu üben und den Gehalt einer Sonate aufzuschreiben — bevor er sie studire, er soll nur bei der unendlichen Fülle der Tonbeziehungen zu seinem Leben oder zu dem Leben überhaupt — von der Anschauung ausgehen, daß jedes edle Tonwerk lyrischer Ausdruck von einer so eigenen, naturwüchsig mächtigen Tiefe ist, daß die Seele das Schönste, was sie im Leben gefühlt hat — nur in ihm wiedergeben kann. — Will er eine Auslegung unternehmen — so beherzige er, daß jede nur ein Beispiel ist von dem, was sich in den Tönen in viel umfassenderer Fülle birgt. Beethoven's Cis-moll-Sonate ist weder das Bild eines Kirchhofs, noch eines Tempels, noch einer entsagenden Liebe, noch eines inneren Kampfes — sie ist mehr als das — sie ist das Bild des Urquells der Gefühle, die in solch einzelnen Situationen sich ähnlich angeregt finden — jenes Urquells der Poesie, aus welchem die Melancolie bei so oder so viel Anlässen des wirklichen Lebens sich erzeugt. Und so ist es mit jeder Stimmung, die sich in Tönen ausspricht. Der musikalische Inhalt ist einen Grad weniger entwickelt — als der, den der poetische Redekünstler aus dem Werke herausdeuten kann — der letztere bildet aus dem Tonstoffe aus dieser Wildniß, diesem Chaos einer noch unvollendeten, ungeschiedenen Welt eine einzelne Scene, verliert darüber aber die Fülle des Stoffes, der sich bei der Bildung nicht wollte mitverwenden lassen und der in seinem Schooße noch Vieles birgt. —

Denken an lebendige Beziehung soll und muß der Spieler. Das

Tonwerk ist immer ein Gedicht — seine Stimmungen lassen sich am besten durch poetischen Vergleich andeuten — wohl dem Virtuosen, dem das Bewußtwerden musikalischen Inhaltes in sprachlichen Bildern geläufig ist — er soll nur darüber nicht vergessen, daß diese eben nur Andeutungen bleiben und der eigentliche Inhalt ein größerer ist.

Möge diese kurze Vergegenwärtigung des der allgemeinen Musikästhetik angehörigen Stoffes Anregung geben, *denkend* nicht minder als *fühlend* in die Eigenthümlichkeiten der Klavierwerke einzudringen. Das Fühlen ist um so schöner, je mehr es vom Denken vergeistigt wird. — Der Spieler begnüge sich nicht, seinem blinden Gefühlsgeschmacke Alles zu überlassen — in Allen liegt ein *Schönheitsgesetz*, das durch Nachdenken erkannt sein will. Bei vielen Werken mag die allgemeine sinnliche Macht des Reizes einer schönen Technik den Inhalt erschöpfen — das Schöne der Mechanik, das im vorigen Theile besprochen wurde, ist da der Inhalt des Werkes — der Spieler muß aber eben unterscheiden Die hohen Schöpfungen eines Beethoven, Bach, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn nehmen solcherlei Schönheit als Voraussetzung; ihr eigentlicher Kern liegt tiefer.

Denken und Forschen — das Werk in allen seinen Atomen studiren — alle Schönheitselemente auf bewußtes wissenschaftliches Erkennen zurückführen — dies ist die Aufgabe. Ob zwar das Klavierspiel zunächst nur *reproducirende* Kunst ist, so ist der ihm zu Grunde liegende Stoff doch ohne den höchsten Bildungsgrad des Darstellers nicht wiederzugeben. Auch im Spieler zeigt sich der Geist des Ganzen. Ihn zu erfassen, neben dem Klavierstudium den Blick gespannt zu erhalten auf das ganze Gebiet der Tonkunst, und ihn über dieses hinausschweifen zu lassen auf möglichst viele Wissenschaften — vor Allem auf Aesthetik und Psychologie — die ganze Lebensanschauung mit sinniger Poesie, selbst mit einer sittlichen Idealität im Wollen, im Streben, im Ringen zu erfüllen, sei der letzte Fingerzeig, mit welchem die Aesthetik des Klavierspiels ihr Werk beschließt.

Druck von J. C. Huber in Charlottenburg.

DATE DUE

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00961 7492

Univ. of Mich.
Music Library

RESEARCH
COPY

2) Ulibischeff findet im Adagio die herzergreifende Trauer einer Liebe, die keine Wirklichkeit kennt und von sich selbst lebt, gleichsam wie eine Flamme ohne Nahrung. Wie die Melodie abgebrochener klingt, so zeigt der Mond sein bleiches Todtenangesicht und verhüllt sich im Augenblick darauf, unter dem Schleier des düstern Gewölkes, das über ihn hineilt. Man glaubt auf einer öden und wüsten Ebene ein ungeheures Grab zu sehen, ein Theil der Mondscheibe beleuchtet es und der Genius des Schmerzes frägt nach seinem Räthsel. Melodien steigen aus diesem Grabe, wie die Antworten eines jammernden Schattens, welcher über seine Nichtigkeit weint. — Im Presto hat Beethoven seinen Zorn und seine Verzweiflung ausgetobt, das Schicksal verdammt, das Menschengeschlecht unter der Last seines Fluches niedergeschmettert und dann doch wieder geweint, wie ein Kind, das seine Mutter um Verzeihung bittet.

3) Liszt nannte das Scherzo dieser Sonate eine Blume zwischen zwei Abgründen (ein Vergleich, den Ulibischeff unpassend findet).

4) Marx nennt das Adagio das leise Lied entsagender Liebe. Es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus wahrer Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt und sich dehnt wie der bange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labsal für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fließt dieses Klagelied hin! ꝛc.

Der Entsagung folgt die Scheidung im zweiten Satz: „O, denke mein, ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl auf ewig." — Und nun muß weiter gelebt werden, stürmt man hinaus und stürmt hinauf, und zürnt und weheklagt — und alle Schläge und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

5) Louis Köhler findet in einem Friedhofe bei falbem Mondschein auf Graburnen unter Trauerweiden ein stimmungsverwandtes Gemälde zum Adagio. „Das Allegretto in Des führt in eine Stimmung hinüber, die durch Thränen lächelt und das frühere Schmerzensweh in süßmilde Tröstung umstimmt. Im presto agitato wechseln Angst- und Schreckaccente und wildes Schwelgen im Spiele der entfesselten Gefühle mit Momenten großartig resignirender Fassung voll hoher Seelenwürde, bis es nach furchtbarem Leidenschaftstaumel wie todesmatt darniedergeht, um dann noch einmal in letzten Aufflackern mit Heftigkeit abzubrechen.

6) Elterlein findet in der ganzen Sonate unnennbares Weh, schneidenden Seelenschmerz als Grundstimmung. Im Adagio erscheint das innere Leiden verhalten, zusammengepreßt, gemessene Seufzer entwinden sich dem gequälten Herzen, aber doch ist ein Gefühl stiller Ergebung in das Unvermeidliche damit verbunden. Die Tonfärbung des Ganzen ist zauberisch, ein Dämmerlicht, ein Nachthauch. Im Allegretto fallen wir aus einem Himmel in eine leichte, flüchtige, sorglos sich ergehende Welt, und paßt dasselbe nicht zu der Grundstimmung der anderen Sätze. Im letzten Satze braust das wehedurchzitterte Gemüth in schmerzlichster Leidenschaft auf. Die gepreßte Brust macht sich Luft, der still verhaltene Gram entladet sich dem Herzen, dessen sich ein furchtbarer Seelensturm bemächtigt. Wie aus der grollenden Tiefe eines Vulcans steigen die unheimlichen Dämonen aus dem inneren Herzenskrater herauf, in krankhaften Zuckungen. Das Gemüth ringt gewaltig mit Mächten der Finsterniß, es giebt das erhabene Schauspiel des Riesenkampfes. Aber es erliegt nicht — der befreiende Humor blickt an einigen Stellen hindurch; hier steigen Mächte auf, denen die Dämonen nicht gewachsen sind. Das Gemüth des Tondichters hat sich voll ausgeweint und dadurch befreit.

7) Im XI. Jahrgang der neuen Berliner Musikzeitung findet sich ein Aufsatz von F. F. Weber über die genannte Sonate. Darin heißt es: Beethoven ist in dieser Sonate Darsteller von geträumten Scenen, die sich zutragen in der äußerlichen sichtbaren Natur. Ständen wir in nächtlicher Stille inmitten einer üppigen Vegetation, und es träte uns dann Schritt für Schritt die kaum in den Gefäßen zu bergende Naturfülle näher, in der die Vegetation ihren lebensvollen Leib um uns her ausstreckt, so daß wir endlich uns ganz vertieften — in die lautlose und doch unendliche Thätigkeit und Geschäftigkeit des vegetativen Lebens um uns herum, das im kleinsten Blättchen sich bis zur unendlichen Größe entwickelt, und drängen dann die Geister dieses Naturwirkens immer aufs Neue auf uns ein, durch nichts verscheucht und auch durch nichts zu verscheuchen, die sublime Geistigkeit nur zuweilen verrathend, durch ein scheues Zurückschrecken, vor einem gar nicht wirklichen, sondern nur erträumten Laut — erträumt in den Muscheln unsers eigenen Ohrs — ständen wir so und begäbe sich das mit uns, so ständen wir so, wie Beethoven sich stehend gedacht hat, als er den letzten Satz seiner Sonate in Cis-moll geschrieben.

8) Im IV. Jahrgang der Berliner Musikzeitung Echo in Nr. 43 findet sich ein Aufsatz von Peter Cornelius über die Cis-moll-Sonate,

worin er den ersten Satz mit einem hehren gothischen Baum vergleicht, der mit lockendem Geläute den Gläubigsuchenden den Weg weist durch Wildniß in seine heilige Halle. Im frommen Gebet schweben hier alle Schmerzen aufwärts und lösen sich in der Harmonie mit einer seligen Geisterwelt. — Im zweiten Satz wirkt irdische Liebe, welche mit dem Klang ihrer Harfe jenes heilige Geläut übertönen will. Es ergeht die Aufforderung an diese Liebe sich dem heiligen Asyle lieber zuzuwenden, von dem sie den Betenten mit unwiderstehlicher Macht entfernt hakte. Von Neuem wird im dritten Satz das Waldesdunkel aufgesucht. Böse Dämonen haben die Pforte verschlossen, das heilige Tönen ist verstummt — doch aber erklingt ihr Echo; der Glaube im Herzen ist verstorben — trostloses Irren. Aber stolz und kühn ist das Herz — auf! es muß sich wieder zum heiligen Bau emporschwingen, der dort dem trockenen Auge leuchtet.

Der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, diese acht Beispiele von der Auslegung ein und desselben Werkes im Auszuge hier mitzutheilen. Frägt der Realist — ist es denn wirklich wahr, daß auch nur eins der hier mitgetheilten Bilder in den Tönen verborgen liegt? wo ist der Kirchhof, der falbe Mond, die gothische Kirche oder die nächtliche Natur? so ist darauf zu antworten, daß allerdings kein Beweis gegeben werden kann, daß sogar die Auffassung von Weber in Nr. 7 sehr viel Ungereimtes enthält. — Stützen vermag sich solche poetische Ausdeutung nur auf die symbolische Bedeutung, die auch andere objective Combinationen zu ihrem Inhalte haben, auf die Inhaltlichkeit der Gesten, der Mienen der menschlichen Bewegungen, auf die Bedeutsamkeit landschaftlicher Momente in der Malerei und Poesie, auf die Eigenthümlichkeit der menschlichen Seele, ihren allergeheimsten, tiefsten und heilig innersten Gehalt nicht in das kühle, begriffshelle Wort niederzulegen, sondern in das Bild, in den Vergleich, in das im Objectiven durch ähnliche Combination und Gestaltung das Eigene Andeutende. —

Das Gefühl will gar nicht das bestimmte Mittel haben, so wenig wie das ersehnte Object seiner Liebe. Sobald in concreten Umrissen die Poesie der Liebe ihr Ziel vor Augen hat, verschleiert sich der ideale Schein ihrer unendlichen Innerlichkeit mit leistrübenden Schatten, und je mehr sie davon Besitz nehmen darf, um so stärker verdeckt die Wolke der Realität den wonnevollen Traum der idealen Sehnsucht. Dies ist